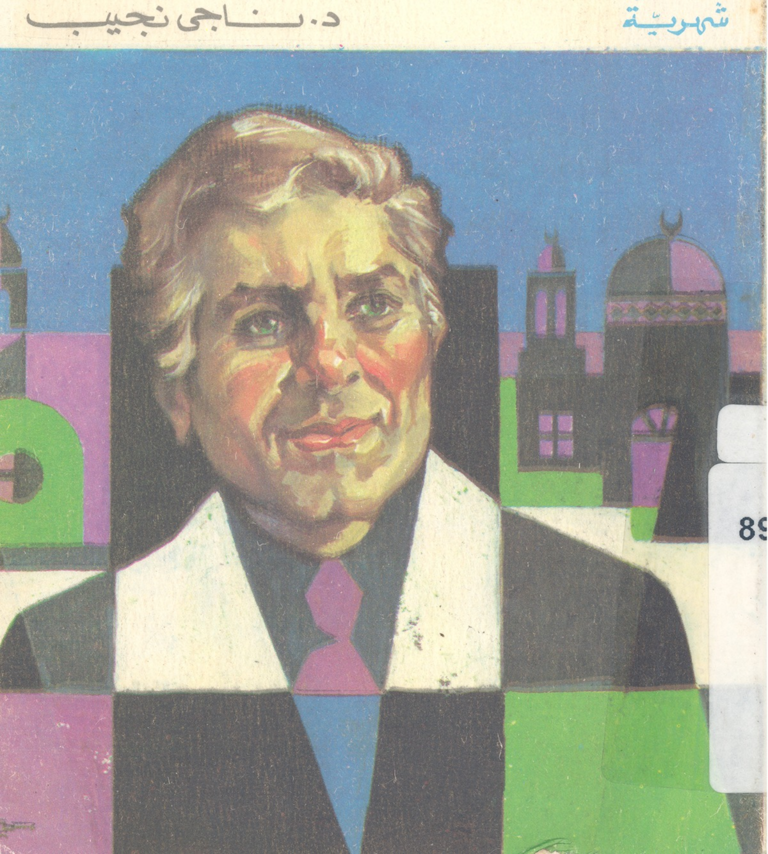
كتاب الهلال

الحلم والحياة

فى صحبة يوسف إدريس

د. ناجى نجيب

سلسلة ثقافية شهرية



كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدر عن ((دار الهلال))

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير: عايد عياد

مركز الادارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٦٢٥٤٥٠ « سبعة خطوط »

KITAB ALHILAL

العدد ٤١٩ - صفر ١٤٠٦ - نوفمبر ١٩٨٥

NO . 419 - NOVEMBER - 1985

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) فى جمهورية مصر العربية تسعة جنيهات بالبريد العادى وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثة عشر دولارا او ما يعادلها بالبريد الجوى وفى سائر انحاء العالم عشرون دولارا بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى ج م ع نقدا او بحوالة بريدية غير حكومية وفى الخارج بشيك مصرفى لامر مؤسسة دار الهلال وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة اعلاه عند الطلب

كتاب الهلال

سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف بريشة الفنانة
سميحـــة حسنيـــن

الحلم والحياة

في صحبة

يوسف إدريس

●

بقلم:

الدكتور ناجي نجيب

●

دار الهلال

مقدمة

هذه فصول مع يوسف ادريس كأديب وكاتب يعيش الاحداث والتحولات وينفعل بها كبطل . وضحية ، وفارس يقاتل أعداء منظورين وغير منظورين ، حقيقيين ووهميين .

المتأمل لأعمال يوسف ادريس ـ وخاصة مرحلة الخمسينات ـ يلاحظ أنه حاضر على الدوام فى كتاباته ، وأن الفاصل بينه وبين كتاباته ضئيل . فهو يعيش أيضا فى الكتابة ومن خلال الكتابة . وإلى ذلك يشير ذاته حين يصف « الكتابة » بأنها « التحقيق اللاإرادى للذات » بل يمكن أن نقول : إن ادريس يبدع نفسه أيضا من خلال الكتابة ، ومن خلال الخيال القصصى .

والواقع أن نصوص ادريس وتكوينه وحياته تدعونا بالحاح أن نتخطى الحدود التى قد يقف عندها دارس النصوص الأدبية ومؤرخ الأدب .

لايبدع إدريس فى الكثير من أعماله عالما روائيا ، ثم يحرك فى اطار هذا العالم المتخيل شخوصه ، كما يفعل نجيب محفوظ على سبيل المثال ، وإنما يتقمص على التوالى دورا بعد دور ، ثم انه لايعرف الحد الفاصل بين الواقع والخيال ، أو لايعترف به ، ويقول :

« لافرق بين الخيال والحقيقة إلا فى قدرة الانسان على التحقيق ، وهكذا فإن الخيال ليس عندى وهما ، والحقيقة ليست ثابتة ، وكثيرا ما يتبادل الخيال والحقيقة المواقع .. »

ليس إدريس أديبا أو روائيا فحسب مثل نجيب محفوظ أو يحيى حقى ، وليس كاتبا على طراز احسان عبدالقدوس ، يؤلف القصص ويكتب فى السياسة ، دون رابطة ، فهذا موضوع وذاك موضوع آخر ، وإنما يرى نفسه على الدوام فى الاحداث ، ومن خلال الأحداث ، ويمزج بين الرؤية الذاتية وبين الواقع ، ويخالجه الحنين أن ترتفع الكتابة إلى مرتبة الفعل ، أو تمتزج بالفعل . وربما كان أشد مايخشاه ، هو أن يظل محصورا فى نطاق الكتابة ، أو يبتعد عن الساحة ، أو عن بؤرة الأحداث .

ونلاحظ أن قصص يوسف إدريس فى المراحل الأخيرة بضمير المتكلم . ومن العسير أن نفرق فى هذا القصص بين « أنا الراوى » وبين « انا الواقع » وهو ذاته لايعرف هذه التفرقة . وبايجاز فالكتابة والحياة عنده متداخلتان .

وبقدر مايتميز به إدريس من فردية وذاتية ، يتطلع الى تخطى هذه الذاتية ، والى الاندماج فى المجموع ، بل يتشوق من الأعماق الى الناس والحياة ، ليس الى مألوف الحياة ، وانما الى الحياة فى عفويتها ، وتحررها من المعوقات والضغوط والاصطناع . ذاتية يوسف إدريس هى جزء من حساسيته الاجتماعية ، أو من مصادر هذه الحساسية ، وليست ذاتية الابراج العالية ، أو الفكر الرفيع ، أو النظرة الباطنية . والحق أننا لانستطيع أن نفصل بين ذاتية يوسف ادريس وبين حساسيته الاجتماعية . فهو يعيش المتغيرات من حوله بوجدان مرهف ، والكتابة عنده هى القدرة على الاتصال بالوجدان الجماعى ، وفترات العجز ، عن الكتابة أو الانقطاع عن الكتابة هى فترات العجز عن الاتصال ، وترتبط أوثق الارتباط بالموقف الاجتماعى والسياسى العام . ويعبر عن ذلك ادريس حين يقول :

« الحلم بالكتابة ، كالحلم بالثورة ، كالحلم بالحياة » .

بهذه المقومات تلقى كتابات يوسف الكثير من الضوء على التاريخ « الباطنى » أو « الخفى » لحقبة درامية حرجة من الزمن

العربى تمتد الى الحاضر ، ذلك أنها تعبر أحيانا عما قد تعجز أو تقصر الوسائل الأخرى عن التعبير عنه .

ومن جانب آخر فهى تفصح عن مضمونها وأبعادها أولا حين نقرؤها فى إطار التاريخ الاجتماعى والسياسى الذى نشأت فيه ، بمعنى أننا نفهم هذه المؤلفات والكتابات بمقدار ما نستوعب من هذا التاريخ .

* * *

نشأت فصول هذا الكتاب كدراسات متتابعة خلال فترة طويلة ، وهى تحمل بوضوح ملامح هذه النشأة .

فى البداية لم أفكر فى النشر ، أو لم يكن هناك أمل فى النشر . وبعد فترة خالجنى شعور أن هذه الفصول قد ضاع توقيتها ، وأنها لم تكتمل ، وان خالفنى البعض فى ذلك . وها أنا اقدم هذه الفصول كتاريخ ، وأيضا تكريما ليوسف ادريس ، ومن أجل اثارة الحوار .

ومن الضرورى أن أشير أنى قد رجعت الى يوسف ادريس قبل النشر لتحقيق بعض التفاصيل ، ولتصويب ما يورده البعض عنه من بيانات . وقمت باستكمال بعض الفقرات ، ولكنى لم أغير من الطابع الأصلى لهذه الدراسات *

* بيان الطبعات المستخدمة من أعمال يوسف ادريس فى نهاية الكتاب . وتشير الأرقام بين الأقواس الى أرقام الصفحات مع حذف حرف « ص » أى صفحة

ضاعت الطفولة فى ارهابنا
أن نتصرف كالأطفال

« فأنا من هؤلاء الذين قضوا طفولة جادة تماما لم يعرف المرح طريقه اليها . رجل رهيب فى ثوب طفل . كل ما أعتقد انى أريده . احرّمه على نفسى بل وأنظر له وكأنه خطيئة ارتكبها تجاه الآخرين . همى الأكبر كله أن اصنع مثلما يصنع الكبار لأكون كبيرا ... فالطفولة كانت فى طفولتنا (عيبا) ... الانطلاق وحتى ارتكاب الخطأ ، المطالب والهدايا واللعب ، كل هذه كانت (تهمنا) نموت حنينا اليها فى أعماقنا ولكننا نموت خوفا ايضا أن نطلبها أو نصرح بها والا اصبحنا (عيالا) ... » (يوسف ادريس « مفكرة » ٣ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ٨٠)

ولد يوسف ادريس فى ١٩ مايو سنة ١٩٢٧ بقرية البيروم ، مركز فاقوس ، بمحافظة الشرقية ، لأب يعمل فى استصلاح الأراضى الزراعية . ولكثرة تنقل الأب بحكم عمله تركه والداه للعيش فى منزل جدته . ويستعيد يوسف ادريس هذه النشأة الأولى فيقول :.

« عشت بلا طفولة . نشأت فى بيت جدتى الفقيرة فى قرية البيروم بمدينة الشرقية ، آزاول طفولتى ... » « المجلة » العدد ١٦٩ ، يناير ١٩٧١ ، ١٠٠) .

يصف إدريس طفولته بالتعاسة فجدته امرأة صعبة ، سلطة اللسان ، تقرعه على سلوكه بانتظام إذا جنح به الى مرح الأطفال ويصف ادريس والدته بالصلابة وقوة الارادة والسطوة ، فى حين يضفى على والده الكثير من صفات النبل والسماحة . ومن الواضح انه لم يجد فى علاقته مع والدته ما كان يصبو اليه من عطف

وامومة . ونراه يتطلع الآن الى والده باعجاب ، ويرثى له لما كان يلاقيه مع والدته من عناء شديد .

ويكرس ادريس لوالده تحت عنوان « اليد الكبيرة » (١٩٥٨) لوحة قصصية من أجمل ما كتب ، وفيها يصف عودته من المدينة الى القرية عند الغروب ، ولكن على غير المألوف يصادف صمتا ووحشة ويحس بأن شيئا ماقد تغيّر ـ كان فى الماضى يعود الى قريته فيخالجه شعور عميق بأنه قد عادت اليه نفسه : « أنا مضيع فى المدينة الكبيرة ، وحيد ، وهنا ابى ، هنا بيتنا ، هنا انا انسان له اب ويعرف اصله وفصله ، والأرض التى شب عليها » . ولكنه يعود هذه المرة ليعلم أن والده قد رحل عن هذه الدنيا وأنه قد اصبح بلا آب : « لم يعد لنا أب ... ما أبشع هذا » [1] وشخصية الأب كما تسترجعها هذه اللوحة القصصية هى نقيض الام ، فالأب حنون تفيض عواطفه على محياه ، اما الام فهى عابسة شاكية لاتفصح عن شىء » . (مجموعة « حادثة شرف » الاعمال الكاملة ص ٦٦ ـ ٨١) .

هذه التجربة من العوامل الحاسمة فى تكوين يوسف ادريس ، وليس ادل على ذلك من انه يسترجعها المرة تلو المرة ، فى احاديثه ، وتأملاته ، وفى قصصه ، ولا نجانب الصواب حين نربط بين طفولته الضائعة وبين شخصيته ، بل انه ذاته يعنون حديثا له بمناسبة بلوغه سن الخمسين بعنوان « من طفل فى الخمسين » (مفكرة ٢ / ٥ ـ ١٢) .

فما زال الطفل يعيش فيه ، ويتشوق الى ما لاسبيل اليه . وهيهات أن يعوض الانسان فى مراحل حياته التالية عن طفولته المفقودة ، وهيهات أن يوفق فيما بعد بين نوازعه وعواطفه وبين الحياة من حوله . وترتبط بهذا الحرمان شخصية الأم الطاغية التى

---

(١) كتب ادريس لوحته القصصية « اليد الكبيرة » قبل وفاة والده بفترة من وحى الاحساس الداخلى والخوف من فقدان الاب . وقد توفى والد ادريس عام ١٩٥٦

يتطلع اليه فى حيرة ، دون ان يستطيع التواصل معها ، كمصدر هام من مصادر تكوينه . لقد تجسم فى نفسه التناقض بين شخصية أبيه وأمه تحول الى قوى تتصارع فى داخله ، كما يقول فى حديث له («الجمهورية» ٧٤/٥/٨) ، وكثيرا ما يشير الى هذا « الميراث » الصعب الذى يغله ويدفعه دون أن يستطيع له أمرا .

الأم والعلاقة بالمرأة

فلنتوقّف قليلا عند صورة الأم ، فمن خلالها قد ندرك الكثير عن طبيعة علاقته بالمرأة ، وقد طرق ادريس هذه الموضوع كثيرا [١] . وافضل مرجع لذلك هو رواية « البيضاء » التى نشر فصولا منها تحت عنوان « الغريب » بجريدة « الجمهورية » (مايو ويونيو ١٩٦٠) ثم نشرها أولا كاملة عام ١٩٧٠ فى بيروت . لهذه القصة خلفية بيوجرافية وأيضا خلفية سياسية يشير اليها ادريس فى التقديم اذ يقول : انه شديد الاعتزاز بهذا الجزء من « عمره وعمر بلاده » على أن الجانب الذاتى فى « البيضاء » يطغى بعنف على المحتوى السياسى أو المحتوى العام .

والقصة بضمير المتكلم ومن البيّن أن ادريس يتحدث عن نفسه من خلال الراوى .

يعود ادريس أو الراوى بعد أن استقر فى المدينة الى قرية طفولته ونشأته الأولى ، يعود اليها فى عيد من الأعياد كالمألوف ، وهو يتشوق الى العودة والى اللقاء بعالمه الأول المغاير لعالم المدينة الصاخب : « سافرت الى البلدة اذن . وطالعنى كل ما أعرف سلفا أنه سوف يطالعني ومع هذا فللقائنا بالقرية فرحة كفرحة رؤيتنا لصورنا ونحن اطفال ... وقوبلت بما تعودت أن أقابل به » . كالمألوف استقبله أبوه واخوته « بمظاهرة » حافلة مرحة ، ولكن ، ولكن أين الأم ؟

---

(١) انظر : حديث مع يوسف ادريس بعنوان « المرأة » فى مجلة « حواء » ٧ مايو ١٩٧٧ وقصة ادريس « القديسة حنونة » فى « الجمهورية » ٤ يناير ١٩٦٨ ، ص ١٦

« دائما افتقد امى فى تلك المظاهرة ، وأعرف انها كالعادة غاضبة علىّ لأى سبب أو بلا سبب . وأنها جالسة متناومة أو متمارضة ولابد لى أن أذهب وأقبل رأسها ، فتنفر منى وأعود أقبل يدها فتسحبها بوجه صارم تحاول صاحبته أن تمنع أى بادرة انفعال أن ترتسم عليه ، وأفعل هذا كله بحكم الواجب والعرف والتقاليد ، وبلا أى رغبة حقيقية فى فعله : « فأنا لم أكن حريصا على ارضائها مثلما كانت هى الأخرى غير حريصة على ارضائى . علاقتنا كانت غريبة فى بابها منذ صغرى ودونا عن بقية اخوتى فلا هى علاقة حب ولا علاقة كره » .

روعته الأم بجفافها وادخلت على نفسه رهبة ملكت عليه طفولته . ويلخِّص الراوى تبعات هذه الخبرة فيقول :

« كل الذى حدث انى نشأت اخاف منها ونشأت تخوفنى ، وبيننا كل مابين الخائف والمخوف من توتر وحرج وحساب عسير . وانتقل الوضع نفسه الى علاقاتى بكل من عرفت من غيرها من النساء . أكره الضعيفة وأشمت فى القوية حين تضعف ، وبينى وبين الضعيفة والقوية والجنس كله صراع لا أعرف متى ينتهى ولماذا أنا سائر فيه ، ولماذا أنا حائر مشتت بين رغبتى الشديدة فيهن وخوفى الطاغى منهنّ وعدم اطمئنانى الى أية علاقة قد تنشب بينى وبينهن ، عدم اطمئنان مرجعه لابد الى انى كنت اشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بامى ، أشك ان كانت امى حقيقة ، فلم اكن ابدا احس انها أمى ، حتى وأنا اميل عليها لأقبلها حين كبرت وأرى التجاعيد فى وجهها والشيب فى شعرها ، كنت أكاد افيق لنفسى واقول : ترى أهذه حقيقة امى ؟ » (٤٦/ ٤٧)

برهافته وقدرته على تلمس طواى النفس ومسالكها يعزو ادريس الى تجربة طفولته وصباه هذه تلك الريب والشكوك التى تملك عليه نفسه فى علاقته بالمرأة وبالغير ، بل وأحيانا ما تملك عليه نفسه فى علاقته بأقرب الناس اليه واكثرهم ارتباطا به ، ومن الواضح ان هذه الشكوك والمخاوف تلم به بصورة قهرية دون أن يستطيع لها دفعا

بالعقل أو الارادة .

يقول ادريس مواصلا حديثه السابق فى روايته « البيضاء »

« ومن يشك فى اول علاقاته بالناس واقربها . العلاقة الفريزية التى لاتقبل ابدا أى تساؤل او عدم تسليم ، له العذر لو تشكك فى اى علاقة تنشأ بينه وبين اى انسان . فاذا كانت الظروف قد دفعته لأن يتساءل : أهذه امى . فمن باب اولى أن يظل يتساءل : اهذا صديقى ، أتلك حبيبتى ، أهذه زوجتى ؟ وقد يقضى حياته كلها يسأل ويمضى عمره دون أن يجد الجواب ، ولكن النتيجة انه حتما سيظل وحيدا محاطا بالشك فى نفسه والشك فى الاخرين ، الخوف منهم وتخويفهم ، بسور من جهنم الدنيا المريع . » (البيضاء ٤٧)

توضح هذه السطور المصادر الأولى للقلق والمخاوف وشعور المطاردة وللأفكار القهرية التى اصبحت بمرور السنين تحت تاثير المناخ الرقابى الذى أوجدته الثورة من معالم شخصية ادريس . من تبعات هذه الخبرة المبكرة التثبت العاطفى عند مرحلة مبكرة من مراحل النمو ، واضطراب العلاقة بالمرأة ، والبحث المستمر عن المرأة ، وتضخم صورة الأب دفعا لشبح الأم .

لقد ظل ادريس ـ كما يقص علينا فى « البيضاء » ايضا ـ لسنوات طويلة بعد أن اصبح شابا يحاول فى زياراته المتكررة ان يفوز برضاء الأم ، ولكنه يصطدم على الدوام بوجه مغلق جهم ، ويحاول فى يأس أن يقرأ فى هذا الوجه بادرة حب تعزيه عن الحنان الذى افتقده فى طفولته ، ولكن بلا جدوى ، فيحاول أن يجد الحنان عند اخوته وأبيه ، ولكن حنانهم لايجديه . فمن لم يذق حنان الأم ـ كما يقول ـ سوف يظل يبحث عنه لدى الناس دون أن يعثر عليه . (« البيضاء » ٤٩)

ونتوقف عند مصادر الخيال الأولى فى تكوين ادريس ، فهى ترتبط بهذه الخبرات آوثق الارتباط ، فقد دفعته ظروف نشأته ودفعه الحرمان العاطفى والمادى ـ كما يروى ـ الى التنفيس عن نفسه من خلال احلام اليقظة ، والى البحث عن الاشباع والمال والجاه فى الخيال ، وفى القصص والحكايات التى أخذ ـ وهو مازال صبيا ـ يبدعها لنفسه [١] . يكتشف ادريس عالم الكتب والقصص فى سن مبكرة اذ يقع فى العاشرة من عمره فى منزل جدته على « كنز ثمين » من الكتب قد اقتناه جده ، فيقرأه فى نحو ثلاثة اعوام . كان به « نحو ٤٠٠ رواية جيب ، وحوالى ٢٠٠ مسلسلة من مسلسلات روكامبل وجونسون وشرى بيبى وشرلوك هولمز وطرزان » ثم مجموعة من الكتب الأخرى : « آلف ليلة وليلة » و « حديث عيسى بن هشام » و « قصة سيف بن يزن » و « آبو زيد الهلالى » و « رجوع الشيخ الى صباه » .

(« حوار » ١٩/ ٤٢)

هذه المسلسلات الطويلة من فروع القصص البوليسية وقصص المغامرات التى اشتغل بتعريبها المترجمون السوريون فى نهاية القرن الماضى . وتوضح هذه « المكتبة الصغيرة » نوعية النصوص المقروؤة فى مرحلة نشأة جمهور القراء العام فى مصر وسوريا .

كانت هذه هى المكتبة الأولى التى تزود بها ادريس فى مرحلة مبكرة ، فهو فى المراحل التالية خلال الدراسة الثانوية ودراسة الطب لايجد متسعا من الوقت للقراءات الحرة . ويبدأ قراءة القصة المصرية القصيرة فى السنوات الاخيرة بكلية الطب تحت إلحاح زملاء الدراسة الذين كانوا يمارسون هذه اللون الأدبى . ويبدأ

(١) نلاحظ ان بعض قصص ادريس يأخذ طابع حلم اليقظة ، وعلى اساس حلم اليقظة يبنى قصته الشهيرة « جمهورية فرحات »

اتصاله بالأدب العالمى فيما بعد ، بعد أن زاول الكتابة ونشر قصص مجموعته الأولى « ارخص ليالى » فى الصحف والمجلات .

القضية الذاتية والقضية الجماعية

ما عاناه ادريس فى نشأته الأولى قد صاحبه طوال حياته فى المدرسة والجامعة ، فقد قضى سنوات الدراسة الثانوية وحيدا فى دمياط والزقازيق والمنصورة ، وقضى سنوات الدراسة الجامعية مغتربا في القاهرة . فهو ينتمي الى فئة ترتبط بالريف وتسعى الى الصعود والتى تثبيت اقدامها فى المدينة ، وتعانى من غربتها الشديدة فى المدينة ، وخاصة العاصمة الكبيرة ، إذ ذاك عالم يموج فى عرف الريفيين بالفساد والمجون والبذخ ولايرتبط بأصول أو أعراف . ومع ذلك فهم يرسلون الأبناء الى المدارس والمعاهد فى المدينة ، إن توفرت لهم السبل ، ويتحملون من أجل ذلك الكثير ، فالتعليم هو ميدان جهادهم الأول من أجل الصعود الاجتماعى . وقد حفزت ظروف النشأة هذه ادريس ودفعته الى الاجتهاد ومحاولة التفوق ، فكان ترتيبه الحادى عشر فى شهادة اتمام الدراسة الابتدائية ، والثالث عشر بين جميع الحاصلين فى القطر على شهادة اتمام الدراسة الثانوية .

·من وجهته يوضح ادريس ماسبق فى حديثه عن صباه :

« كان صباى حافلا بالكفاح الدؤوب من أجل أن أتعلم ، حتى كان منتهى املى أن أقطن حجرة بالكهرباء أو استعمل حنفية الماء للاغتسال . فقد كنت دائما اقطن حجرات بلا ماء ولا كهرباء ، غريبا بعيدا عن عائلتى فى وسط مجتمع من الغرباء يعاملونى ايضا على أنى مسئول (« المجلة » العدد ١٦٩ ، يناير ١٩٧١ ، ١٠١) .

وليست هذه مسألة أو تجربة فردية ، فهو ينتمى الى جيل يكافح كى يطفو « فوق سطح الحياة » ويضيع الصبا « لكى يكشف انه مازال فى أول الطريق ، وليكتشف ان مشكلته ليست مشكلة فرد ، وانما هى مشكلة بلد ، بل منطقة ، بل عالم بأكمله علينا أن

نخيره » . وهو يحلم مع غيره ان يحقق هذا الحلم الكبير (مفكرة ٩/٣) وهكذا تنطوى فى هذه المرحلة القضية الذاتية فى اطار القضية الجماعية .

المرحلة الحماسية

هذه هى المرحلة الحماسية التى ولد فيها ادريس ككاتب يسعى الى التعبير عن الحس الجماعى الذى يفتقده فى كتابات الآخرين . يلتقى الطموح الذاتى ـ وهو من ملامح شخصية ادريس البارزة ـ مع حركة المجتمع المصرى السياسية والاجتماعية فى هذه المرحلة .

يجرف الموقف ادريس فى تياره ، ويفقد الموقف الذاتى الكثير من حدته . يحاول ادريس ان يجد نفسه فى حركة المجموع ، وأن يعيش فى هذه الحركة ، ويظل ذلك من طموحات ادريس الدفينة التى لاتتلاشى على الرغم من شعوره الفردى الطاغى . فهذا السعى الى « الآخرين » والحنين الى الانصهار فى « المجموع » هو الطرف الآخر المقابل لخبرة الوحشة والحرمان العاطفى الأول فى طفولته وصباه . ولا غرابة ان يتعلق بهذه المرحلة « النضالية » من حياته .

ميدان المعركة

مع بداية عام ١٩٤٦ عظمت الحركة الوطنية ضد الاستعمار والقصر وقوى الرجعية ، وتطورت الى حركة عامة يتصدرها الشباب من طلبة وعمال ومثقفين ، واشترك فيها العديد من التنظيمات التى تخطت حدود الأحزاب القائمة ، وقد اجتمعت هذه التيارات ، أو أغلبها لفترة قصيرة فى « اللجنة الوطنية للعمال والطلبة » التى تكونت فى فبراير عام ١٩٤٦ ، وكان من مراكزها كلية الطب بالقصر العينى ..

ومع تصاعد الحركة الوطنية بتياراتها المختلفة ، توالت حملات القمع والاعتقال والارهاب البوليسى الى أن انتهت باعلان الوفد (الذى تولى الحكم فى يناير ١٩٥٠) تحت ضغط القوى الشعبية ، الكفاح المسلح ضد القوات البريطانية فى منطقة القنال ، دون أن يعنى هذا اشتراك الحكومة ذاتها فى الكفاح المسلح أو تعضيدها له على أنها فى النهاية قد فتحت له الباب كان ميدان المعركة فى هذه المرحلة ضد قوى واضحة ملموسة كانت هناك تجمعات وتنظيمات سرية عديدة ولكنها تعمل علنا ، على الرغم مما كانت تتعرض له من قمع ومطاردة . ويشرح طارق البشرى هذه الظاهرة فيقول :

« اعتمدت الحركة الثورية وقتها على ظاهرة الانفلات الذى حدث فى السلطة قبيل انهيارها ... كما اعتمدت على المكاسب الديمقراطية التى غنمها الشعب فى صراعه ضد الاحتلال والملك منذ ١٩١٩ ، واعتمدت أخيرا على القطيعة التى تمت بين الحاكمين

والمحكومين فى الفترة الأخيرة ، اذ لم يعد يحيط السلطة آى مبرر معنوى ، وبدا نشاط الحكومة ونشاط آجهزة الامن خاصة ، بدا فى آعين الجماهير جرما ماديا سافرا يرتكب ضدها ، وأدت هذه القطيعة الى أن تفقد السلطة شرعيتها فى نظر الجماهير .. »
. والسلطة فى نشاطها اليومى تعمل من خلال الجماهير وبهم ، ولاتستطيع فرض هيمنتها عليهم الا بواسطتهم أنفسهم ..
وبغير هؤلاء جميعا ، صغار موظفين وجماهير يصير جهاز الدولة معزولا لايتردد بداخله صدى لما يحدث خارجه فى المجتمع .. »
(«الحركة السياسية فى مصر» القاهرة ١٩٧٢ ، ٣٩٨/٣٩٧)
وبايجاز فقد كان « ميدان المعركة» فى هذه المرحلة فى «الخارج » ولم ينقلب بعد الى « الداخل » الى داخل الأروقة والأقبية والنفوس ، كما حدث - بدرجة أو اخرى ومع اختلاف المراحل - بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، بعد سقوط النظام الملكى وانتهاء حكم الباشوات ، واحتكار الضباط الاحرار سريعا لجميع ميادين النضال واساليبه ، وتحييدها لجميع القوى الوطنية المنافسة بالوسائل الادارية ، وبواسطة اجهزة الرقابة والأمن ، ثم من خلال حملات الاعتقال المتتابعة والمحاكمات ، فقد كانت قضية الأمن ، والاستقلال بالسلطة ، بالنسبة لثورة ٢٣ يوليو منذ اللحظة الأولى قضية أولية حيوية .

المرحلة الحماسية

لفترة النضال الوطنى قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ فى نفس ادريس وفى نفس الكثيرين من ابناء جيله ، آثار عميقة باقية فهى فترة الانطلاق والعمل الجماعى ، والتضامن ، وشعور جماهير الشعب فى المدينة بقوتها . وعلى الرغم من تعديد التيارات والتنظيمات والصراعات الداخلية بينها فقد كان يجمعها « الاتجاه الوطنى والتقدمى » (طارق البشرى : « الحركة السياسية » ٣٥٥) وهى فترة الطموحات والايمان الكبير بضرورة الكفاح من أجل مصر ،

ومن أجل « تغيير شعبها تغييرا جذريا والى الأبد » كما يقول ادريس على لسان الراوى فى قصة « العسكرى الأسود » (٩/١٩٦٢) فى هذه الفترة هجرت مجموعات كبيرة من أجيال الشباب فى مصر (من طلاب ومثقفين وضباط وقيادات عمالية) عزلتها وانطلقت باحثة عن « المخرج » وعن مسالك التغيير .

ويسمى ادريس هذا الشباب « بجيل الثورة الحقيقى ، الجيل الذى تخرج من كوبرى عباس ودبر الثورة سرا وعلنا ، واصدر جرائد ومنشورات ، ووقف يقاوم مشاريع الاستعمار ويبشر بالتغيير الشامل القادم (ادريس « جبرتى الستينات » ١٩٧٧ ، ٥٦)

ولكن بوادر هذه الحركة الشعبية أجهضت قبل أن تتحول الى ثورة شعبية (حديث مع « يوسف ادريس » « الأنوار » ١٩٧٤/٥/٨) ، أجهضت من خلال الأحكام العرفية ومن خلال حريق القاهرة واقصاء الوفد عن الحكم .. فقد مهدت هذه الأحداث الطريق امام حركة الضباط الاحرار والتى ما أن نجحت حتى تولت اقصاء القوى الأخرى المنافسة عن الميدان ، وحتى بدأت اجراءاتها الرقابية ، وممارساتها المفاجئة التى دفعت بالكثيرين من جديد الى الامتناع عن السياسة .

ويشير ادريس فى احدى « يومياته » فى الستينات الى بعض أوجه هذا التطور ، وذلك فى معرض حديثه عن « جوائز الدولة » ونقده لتوزيع هذه الجوائز على الأدباء من الجيل الماضى ، وتولى هؤلاء ـ كما يذهب ـ شئون الثقافة والأدب بعد الثورة فيقول : ان الجيل الذى مهد ليوم ٢٣ يوليو واندفع بعد نجاح الثورة يلتف حولها ويؤيدها ، مالبث أن فوجىء أنه « لايملك مصيره » ، وأن مصيره فى يد قوى معادية غير منتجة من « مخلفات النظام البائد وركائزه » (« جبرتى الستينات » ٥٧/٥٦)

وهذا فى أفضل الأحوال جزء هامشى من الحقيقة ، وليس جوهرها بطبيعة الحدود والقيود التى يخضع لها « جبرتى الستينات » فقد أصبح جيل كبار الأدباء ذاته بلا صدى أو ثقل فى

عهد الثورة وان كرمت الثورة كبار الأدباء بما استحدثته من جوائز ، وان تركت لهم لجان الشعر والأدب يحدثون فيها انفسهم ، أو يتحدثون فيها بمخاوفهم . أما مايعبر عنه ادريس فهو شعور الحصار وانعدام الأمان وقلة الفاعلية بعد أن آلت الأمور الى الثورة ، وبعد أن اصبحت مناصب الثقافة أو مفاتيح الثقافة فى أيدى « ضباط الثقافة » وما كان لجيل الأدباء ان يمثل لادريس وجيله فى الستينات عائقا أو تهديدا[١] .

ودون شك ففى احاديث ادريس عن تلك الفترة النضالية قبل ثورة ٢٣ يوليو ، وفى تصويره لها الكثير من الرومانسية الثورية ولكن هذا ملمح عام عند ابناء جيله ، فقد اصبحت هذه الفترة بعد أن مضت موطن الأحلام .

وليس من النادر ان نفتقد الفاصل بين الواقع والخيال فى تمثل ادريس للأشياء ، وأيضا فى مراجعاته للماضى . فهو يجنح ايضا فى احاديثه ـ وهذا جزء من تكوينه كفنان ـ الى اضفاء ذلك البعد الاسطورى القصصى الذى يرى منه الاشياء ، أو الذى يغرب بواسطته خبرات الحياة اليومية فى كتاباته الفنية ، ومن ثم اختلفت البيانات التى يوردها الدارسون دون مراجعة ، نقلا عنه .

خلال السنوات الاخيرة بكلية الطب فى القاهرة ينغمس ادريس فى الحركة الوطنية ، ويمارس نشاطه من خلال اللجان الطلابية (« لجنة الدفاع عن الطلبة ») وفى اطار « حركة أنصار السلام » وقد أخذت هذه الحركة الاخيرة فى مصر طابعا غير حزبى كتنظيم تقدمى ، ولم تقتصر على اليسار ، وانما ضمت عناصر من الحزب

---

(١) من الغريب ـ ومن الدلالة ايضا بمكان ـ أن يختار ادريس « جبرتى الستينات » عنوانا لمقالاته ويومياته التى كتبها فى جريدة « الجمهورية » ، ونحن نعلم ان ادريس دائم الانفعال بجميع مايجرى من حوله ولكن هل تستطيع الرؤيا الصحفية المقيدة ان ترتفع الى مرتبة « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » ؟ ويكفى أن نتذكر أن الجبرتى لم يضع مؤلفه لمعاصريه أو للنشر مباشرة ، وإنما للاجيال القادمة

الوطنى والطليعة الوفدية والاخوان المسلمين ، والشخصيات العامة مثل «طه حسين » وقد تلخصت اهداف الحركة فى مكافحة الاستعمار ورفض الأحلاف العسكرية .

شارك ادريس فى نشاط « حركة انصار السلام » فى وقت مبكر وتبنى مواقفها وكانت أول رحلة قام بها الى أوربا هى للاشتراك فى مؤتمر انصار السلام فى ڤينا فى فبراير عام ١٩٥٢ .

بعد اعلان الكفاح المسلح عام ١٩٥١ ضد قوات الاحتلال وبدء حرب العصابات فى منطقة القنال ، يسعى ادريس لأن يعيش تجربة الثورة المسلحة ، وينضم الى « اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح » وهو تنظيم سرى انحصر جهده فى الاعداد للتدريب على السلاح بين العمال والطلبة ، ولم يتجاوز هذا الاطار . ومن اجواء هذه الفترة الحماسية استوحى ادريس روايته « قصة حب » (١٩٥٩)

لم يكن ادريس خلال فترة الدراسة عضوا فى تنظيم « حدتو » الماركسى (الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى) أو فى اى من تفرعاته على أنه مارس نشاطه بحكم توجهاته اليسارية فى اطار الحركة ، وكانت له صلات وثيقة بأعضائها .

ولم ينضم ادريس الى تنظيم « حدتو » فى المراحل التالية وان اصبح عضوا فى « مكتب الكتاب » التابع له . ولم يكن يعنى هذا اكثر من الزمالة ، ومن التقارب فى الأفكار والتطلعات . ومايورده البعض عن انضمام ادريس الى تنظيم « حدتو » قبل أو بعد ثورة يوليو فلا سند له ، ويؤيد ذلك جميع الشهود ، ويؤكده ادريس حين تراجعه[١] .

يوسف ادريس كاتب فنان قبل أن يكون رجل سياسة ، وهو بطبيعة تكوينه وطموحاته لايستطيع أن يتقيد بتنظيم أو قناعات أيديولوجية محددة . والكثير من الأحكام المسبقة والأفكار الخاطئة عنه مصدرها أن البعض يضع السياسى قبل الفنان ، أو ينظر الى

---

(١) حديث مع يوسف إدريس بتاريخ ١٩٨٥/١/٩ .

ادريس من خلال منظور ايديولوجى . ولكن هذه قضية المناظير التى لاترى غير انعكاساتها الباطنية وتحسب انها ترى الغير .

ما بعد حركة الجيش

فى اعقاب ثورة ٢٣ يوليو اشترك ادريس فى تحرير مجلة « التحرير » وهى أول مجلة اصدرتها حركة الجيش (فى ١٦ سبتمبر ١٩٥٢) . ورأس تحريرها احمد حمروش ، واستعان فيها بمجموعة من اليساريين (عبدالرحمن الشرقاوى . وحسن فؤاد ، وصلاح حافظ . وسعد لبيب ، وفتحى غانم ، ويوسف ادريس ، وزهدى)

ولكن حمروش مالبث أن نحى عن رئاسة المجلة فى أول نوفمبر ١٩٥٢ فى اطار مطاردة اليساريين بين الضباط الاحرار المشاركين فى حركة الجيش[1]

وللتوضيح نذكر ان الحركة الديمقراطية الوطنية (حدتو) قد آيدت فى البداية حركة الجيش . ولكن التناقضات بينهما مالبثت أن تفجرت بعد قضية عمال مصانع النسيج بكفر الدوار ، واعدام الخميسى والبقرى (اغسطس ١٩٥٢) ، واستثناء الشيوعيين من قانون العفو الشامل عن المسجونين والمتهمين السياسيين ، ومصادرة المجلات اليسارية (« الكاتب » و « الملايين » ..) والهجوم الذى تعرضت له حركة الجيش من الأحزاب الشيوعية الأجنبية ، ومطالبة الشيوعيين بعودة الحياة البرلمانية ، وسعيهم

---

(١) قرأ حمروش ـ كما يروى ـ عزله من رئاسة مجلة « التحرير » فى جريدة « المصرى » دون اعلان سابق واعتقل بعد وضعه تحت المراقبة ـ فى ١٥ يناير ١٩٥٣ ، وظل فى الحبس الانفرادى بسجن الاجانب لمدة خمسين يوما دون استجواب ما . ثم افرج عنه

وقد طلب منه عبدالناصر العودة الى الكتابة فى مجلة « التحرير » ، ولكن حمروش اعتذر قائلا انه « قد طلق السياسة . لانه لم يتوقع آن يعتقله « اصدقاء خرج معهم منذ ستة أشهر » وشاركهم نفس المخاطر .

(أحمد حمروش « قصة ثورة ٢٣ يوليو » الجزء الرابع ، ط ١ بيروت ١٩٧٧ ص ٤٣ ، ٤٤)

الى تكوين جبهة وطنية ديمقراطية للدفاع عن النظام البرلمانى ، وتعدد المجموعات اليسارية واختلافها حول حركة الجيش بين التأييد والنقد الشديد وتمثل هذا التناقض فى موقف « حدتو » المؤيد وموقف « الحزب الشيوعى المصرى » الرافض

هذا من جانب ، ومن جانب آخر العداء التقليدى لقوى اليسار بين صفوف الضباط الأحرار ، وحرص حركة الجيش فى البداية على الحفاظ على تأييد الأمريكيين لها ، وتخوفها ، الشديد من الوقوع تحت شبهة الشيوعية(١)

وقد تداخلت أو تفاعلت هذه الاسباب ، ومن ثم بدأت حملات الاعتقال ضد الشيوعيين وقوى اليسار والمعارضة ، ولم تميز هذه الحملات كثيرا بين المجموعات المختلفة .

بدأت موجة الاعتقالات الأولى الواسعة ضد الشيوعيين فى ٣١ مايو ١٩٥٤ ، واعتقل ادريس فى سياق الموجة التالية فى اغسطس ١٩٥٤ ، وذلك بسبب نقده « لاتفاقية الجلاء » وأفرج عنه دون محاكمة ، ودون أن توجه اليه تهمة ما فى أول سبتمبر ١٩٥٥ تحت ظروف غريبة نادرة . فقد اراد صلاح سالم وزير الارشاد اذ ذاك أن يستعين بالحزب الشيوعى المصرى لاقناع الحزب الشيوعى السودانى بتعضيد فكرة الاتحاد ، بعد تراجع اسماعيل الأزهرى رئيس الحزب الوطنى الاتحادى عن مبدأ الاتحاد .من اجل ذلك امر صلاح سالم بالافراج عن مجموعة منهم (هم الكاتب ابراهيم عبدالحليم والصحفى فتحى خليل والفنان زهدى - وهم من الأعضاء البارزين فى حدتو - ويوسف ادريس) واستقبلهم فى مكتبه فى قصر عابدين وهم فى ملابسهم المهلهلة التى مزقتها عصى السجانين عقابا لهم على اضرابهم عن الطعام ، وفاتحهم فى

---

(١) انظر اقوال شهود ثورة يوليو ، الجزء الرابع ، قصة ثورة ٢٣ يوليو ، لأحمد حمروش ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٤٨٣

الهدف من حضورهم[1] وكلفهم بدارسة بعض الملفات تمهيدا لارسالهم الى السودان ، ولكن صلاح سالم نفسه استقال من منصبه بعد هذه المقابلة بأيام .

ويروى فتحى خليل تفاصيل هذا اللقاء مع صلاح سالم فيقول :

إن صلاح سالم قد استقبلهم استقبالا حارا وبدر موقف الثورة من الشيوعيين فى مصر بتخوف حركة الجيش من اتهامها بالشيوعية ، ثم اختلاف الشيوعيين بين تأييد الحركة ومعارضتها ، وبعد أن أوضح اتجاهات التحول فى سياسة الثورة (توثيق العلاقة مع الدول الاشتراكية ، وشراء السلاح من الاتحاد السوفييتى ، واجراء انتخابات عامة ..) شرح المهمة التى ستوكل اليهم ، واقترح وضعهم فى مكان أمين حتى يستقروا على رأى ، على انه وافق بعد معارضتهم على الافراج المؤقت عنهم على اساس عودتهم الى مكتبه بعد اسبوع ومن الواضح انهم وضعوا تحت رقابة شديدة .

ويقول فتحى خليل « لم يكن لى سكن خاص ، فنمت عند يوسف ادريس ، ولكننا لم ننم ، لأن يوسف كان متصورا انها مؤامرة غامضة » (حمروش ٤/٢٦٢ - ٥٦٤)

وفى الصباح ارتديت ملابس شقيق يوسف ، وأفلت من الرقابة البوليسية المشددة ، واتفقت على موعد سريع مع قيادة الحزب (حمروش ٤/ ٢٦٤) .

بطبيعة هذه الظروف توثقت علاقة ادريس فى هذه المرحلة بمجموعة حدتو

نشأت الكاتب القصصى والمسرحى

فى الأعوام الأولى للثورة برز اسم يوسف ادريس ككاتب قصصى متميز خاصة بعد نشر مجموعته الأولى « ارخص ليالى » (١٩٥٤) .

(١) أحمد حمروش ، « ثورة ٢٣ يوليو المصرية » الجزء الثالث ، (بيروت ١٩٧٥ ، ٢١٦ - ٣١٩)

كان ادريس قد بدأ كتابة القصة بوحي من بعض زملاء الدراسة في كلية الطب محمد يسري أحمد ، ومصطفى محمود ، وصلاح حافظ ، الذين كانوا يتعاطون الأدب ويكتبون القصة القصيرة ، وبدأ يجرب الكتابة الى أن كتب قصته « أنشودة الغرباء » التى كانت اشبه بمفاجأة له ولزملائه وقد نشر ادريس هذه القصة التى تعتبر باكورة انتاجه بمجلة « القصة » التى كان يصدرها الشاعر ابراهيم ناجى (٥ مارس ١٩٥٠) وتابع نشر قصصه الأولى بمجلة « القصة وروز اليوسف »

وفى عام ١٩٥٢ قدمه عبدالرحمن الخميسى لقراء جريدة « المصرى » وبدأ النشر فيها بانتظام ، ومن هذه القصص التى نشرها «بالمصرى» و« روزاليوسف » كون مجموعته الأولى « ارخص ليالى » (التى صدرت عن دار روز اليوسف عام ١٩٥٤ فى اطار سلسلة « الكتاب الذهبى » . بعد خروجه من المعتقل فى أول سبتمبر ١٩٥٥ عاود ادريس الكتابة والنشر ، أولا فى « صباح الخير » ثم لفترة طويلة بانتظام فى جريدة « الجمهورية » التى كان يرأس مجلس ادارتها أنور السادات (نشر فيها عامى ١٩٥٦/١٩٥٧ على حلقات قصصه « قاع المدينة » و « أليس كذلك » و « المستحيل » و « قبر السلطان » و « طبلية من السماء » وكذلك فى جريدة « المساء » (نشر فيها عام ١٩٥٩ على حلقات روايته القصيرة « السيدة فينا »)

وسرعان ما توطدت مكانة إدريس كأبرز كتاب القصة العربية القصيرة من خلال مجموعاته التالية (« جمهورية فرحات » ١٩٥٦ ، « البطل » ١٩٥٧ ، أليس كذلك ؟ « ١٩٥٧ ، « حادثة شرق » ١٩٥٨) ، وبإيحاء من النقاد أعاد إدريس عام ١٩٥٧ صياغة قصتيه « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » فى صورة مسرحيات من فصل واحد . وهكذا طرق باب المسرح ، ونشر عام ١٩٥٩ روايته « الحرام » التى تعد من عيون الأدب العربى

الحديث .. وتابع فى الستينات كتابة القصة والمسرحية ، وأصاب بمسرحيته « الفرافير » (١٩٦٤ ـ ١٩٦٦) نجاحا كبيرا ، وإن إختلف حولها النقد .

محور « الفرافير » هو العلاقة الجدلية بين « السيد » و « العبد » قد تختلف أشكال هذه العلاقة وقد تتغير صورها ، ولكنها تظل فى الجوهر قائمة تتجدد بلا انقطاع . بل لعله قانون الحياة أو نظام الكون ، « فالأجرام الصغيرة » تدور حول « الأجرام الكبيرة » كما يذهب إدريس فى النهاية . أيا كان النقد الذى قد يوجه إلى هذه النهاية ، فقد نبعت المسرحية من نظام التبعيات الجديد الذى خلفته الثورة ، وهذا هو مصدر نجاحها ومصدر الحماس الذى قوبلت به .

ونشر إدريس عام ١٩٦٩ مسرحية « المخططين » (مجلة « المسرح » العدد ٦٢ ، مايو ١٩٦٩) ولكنها منعت من التمثيل بعد أن أعدها سعد أردش للتقديم على « مسرح الحكيم » ، وبعد أن حددت ليلة العرض الاول (الأربعاء ١٢ نوفمبر ١٩٦٩) ، ذلك أن الرقابة اشتبهت أن « المخططين » يصورون شخوصا من أعلام النظام الحاكم ، أو يرمزون لهم ، على أن الرقابة قد منعتها أولا بعد أن تناولها النقد بالتعليق والاتهام ، وكثر حولها الحديث [١] . وموجزها ـ مع التبسيط ـ هو التسلط وما يحدثه من مسخ يصيب الشخوص والعلاقات ، وما يخلقه من خداع للنفس وللآخرين .

وعلى الرغم من أن إدريس كالمألوف يعرض موضوعه

---

(١) أنظر امير إسكندر « قراءة لمسرحية (المخططين) » ، « المسرح » العدد ٦٣ ، يونيو ١٩٦٩ ، ص ٥٥ ـ ٥٨ .

صبرى حافظ : « رأى اخر فى مسرحية (المخططين) » « المسرح » العدد ٦٥ ، أغسطس ١٩٦٩ ، ص ٩٢ ـ ٩٦ والعنوان السفلى لمقال صبرى حافظ هو : ضد النظم الشمولية لا ضد الاشتراكية » ، وهذه الصيغة وحدها تشير إلى الاتهام الذى توجهه المسرحية بشكل أو آخر إلى النظام القائم ، وإلى الممارسات السائده ، وإن كان هدف المقال هو الدفاع عن المسرحية .

« كأمثولة » ، أو قضية ، تتخطى حدود الزمان والمكان ، فقد كان زمانها ومكانها الواضح للعيان هو مصر فى نهاية الستينات . وكان من الطبيعى أن تثير مسرحية « المخططين » حساسية مجموعات « المخططين » المهيمنين ، وأن تكون موضـوع « تكهنات وتفسيرات بعيدة عن الفن » ، كما يقول إدريس فى حديث له (« مواقف » ٩ / ٦٠) ، ولذا ظلت داخل الكواليس ليلة العرض الأول .

آخر أعمال يوسف إدريس المسرحية هى « البهلوان » (١٩٨٣) وقد كتبها إدريس فى لحظة من الانفعال الشديد والاحساس بالاختناق ، على أثر حملة الاتهام والقذف التى اشتركت فيها « الأهرام » وصحافة « مايو » و « أخبار اليوم » بوجه خاص ، وقرار الادانة والحظر الذى أصدره المجلس الأعلى للصحافة ضده ، وذلك عقب البدء فى نشر مقالاته المسماه « البحث عن السادات » بجريدة « القبس » الكويتية[1] . ومن البين من محاضر جلسة المجلس الأعلى للصحافة التى نشرت « بالأهرام » ، أن المجلس قد أصدر قراره ، دون أن يطرح محتوى هذه المقالات للنقاش ، بل ودون أن يقرأ أعضاء المجلس هذه المقالات .

و « البهلوان » ـ أو المهرج ـ « شفرة » أو استعارة قديمة يرى من خلالها الفنان والأديب موقفه الغريب أو الشاذ فى المجتمع البرجوازى . « فالبهلوان » يتمتع بحريات لا يخولها المجتمع للمواطن العادى ، ولكنها حريات المهرج .

غير أن إدريس ينظر إلى هذه « الشخصية » من وجهة مغايرة ، فهو يستخدمها لمحاكمة مؤسسة الصحافة المصرية منذ ثورة ٢٣

---

(١) أنظر مقدمة كتاب « البحث عن السادات » ، وقد نشرت هذه المقدمة فى جريدة « الأهالى » بتاريخ ١٧/٨/١٩٨٣ . وفيها تفاصيل هذه الحملة وتوضح هذه المقدمة الخلفية التى نشأت فى اطارها مسرحية « البهلوان » .

يوليو ١٩٥٢ . لقد ارتبطت مؤسسة الصحافة فى ظل عبد الناصر بمؤسسة الرئاسة ، وجاء السادات فجعل منها فى النهاية صدى له . وظلت طوال حكم عبد الناصر وحكم السادات هى حلقة الوصل الوحيدة بين النظام الحاكم وبين الشعب . ولهذا التراث تبعاته فى المرحلة الحاضرة ، وإن وجدت الصحافة الحزبية بجانب الصحافة الرسمية . وغير خفى كيف تلّون أعلام هذه المؤسسة مع متغيرات عبد الناصر ومنعطفاته ، ولم تكن قليلة . وكيف عبروا عصر عبد الناصر إلى عصر السادات ، وكيف وقفوا فى حضرة هذا الأخير ـ صاحب ميثاق الشرف ـ يبجلون بفصيح الكلام ، وكيف عبروا المرحلتين إلى المرحلة الحاضرة . لقد تحولت مؤسسة الرأى على مدى ثلاثة عقود ـ مع اختلاف المراحل ـ إلى مؤسسة تابعة ، تنثر الكلام فى اتجاه الريح ، وتحول أصحاب المناصب فى هذه المؤسسة إلى أبواق عالية ، فالدنيا مصالح ومراكز ، وفضل كثيرون نعمة اللارأى على الرأى ، ورفض آخرون اذلال العقول والنفوس .. وهذا هو موضوع مسرحية يوسف إدريس « البهلوان » .

وتعبر الفقرة التالية من المسرحية عن جوهر القضية . والحديث فيها بين بطل المسرحية « محسن المهيامى » رئيس تحرير جريدة « الزمن » وبين « علاء » المحرر بالجريدة :

حسن : يعنى ايه ؟ بنخدم مصر ... أمال ح نكون بنخدم مين ؟ : اليمن ؟ ... بنخدم مصر ... يبقى أى واحد تختاره مصر نحطه فوق رأسنا .

علاء : وإذا حطنا هو تحت رجليه ...

حسن : ما هى رجليه برضه ح تبقى فوق رأسنا ...

علاء : (...) بقى بنخدم مصر ؟ (...) وإلا بنخدم نفسينا ونضيع مصر ؟

حسن : معاذ الله ... معاذ الله بنخدم نفسينا أعوذ بالله ياراجل (...) والله بأموت فى الكرسى ده . دمى بيتحرق ،

وعندى سكر ، وجانى ضغط دم ، وكل ده ايه ؟ . . علشان النكل (العلاليم) اللى بيدوها لنا والا علشان مصر ؟

علاء : النكل ، والنفوذ ، والسلطان ، والنجومية ، والمعجبات ، والعربية اللى باللاسلكى ، والوزراء اللى رهن اشارتك ، والقومسيون ... وحاجات كتير قوى وحاجات (٤٠/٤١) .

نهارا يمارس « حسن المهيامى » عمله هذا ، وليلا يعمل بهلوانا فى « السيرك المصرى العالمى » كبهلوان يحس على الأقل بلذة التوافق مع نفسه . وهو يقبل على السيرك فى محاولة لايجاد التوازن المفقود ، ولكنها معادلة صعبة ومستحيلة وهكذا ـ كما تقول المسرحية فى النهاية ـ « ما الدنيا ـ أو دنيا الصحافة ـ إلا سيرك كبير » .

حين يؤرخ أبناء الجيل القادم لتاريخ الصحافة منذ ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، قد يصيبهم العجب ، وقد لا تبدو حينئذ مسرحية « البلهوان » أكثر من انعكاس مبسط لما كان .

الطبيب والكاتب

قضى إدريس بعد تخرجه فى كلية الطب (يناير ١٩٥١) عاما كطبيب امتياز بمستشفى القصر العينى ، ثم عمل بقسم تراخيص المحلات العامة ببلدية القاهرة ، ثم كطبيب عمال النظافة بوزارة الأشغال العامة بحى بولاق ، ثم طبيبا بالمحافظة (مكتب حكيمباشى محافظة مصر) ، وبعد الافراج عنه فى سبتمبر ١٩٥٥ ، وعودته إلى عمله عين « مفتش صحة » بحى الدرب الأحمر ، وانتدب لفترات قصيرة فى نفس الوظيفة فى أحياء السيدة زينب ومصر الجديدة وحلوان ومصر القديمة (ومن ثمرة عمله كمفتش صحة قصته « شيخوخة بلا جنون » ، كما أمده عمله كطبيب بمكتب « حكيمباشى محافظة مصر » ، بمادة قصته « العسكرى الأسود » .

عام ١٩٥٨ أنتدب إدريس من وزارة الصحة إلى وزارة الثقافة ، ومنها للمؤتمر الاسلامى الذى عينه أنور السادات سكرتيرا عاما له بعد تركه « الجمهورية » .

توثقت فى هذه الفترة علاقة إدريس بالسادات ، وكان يتردد عليه بانتظام فى منزله بالهرم ، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث جيهان السادات (ست ظريفة) .

فى هذه الفترة طلبت إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع كتابا حول « القصة الداخلية » لحرب السويس ، فأوكل المهمة إلى إدريس الذى قام بتأليف الكتاب ، وقد ترجم هذا الكتاب بمكتب شهدى عطية للترجمة والنشر ، وراجعه شهدى عطية الذى كان ـ كما هو معروف ـ مفتشا للغة الإنجليزية بوزارة التربية والتعليم . ولكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته ، ونشر فيما بعد بالهند .

كذلك ألف إدريس لأنور السادات عام ١٩٥٧/١٩٥٨ كتابه « دعوى الاتحاد القومى » الذى لاقى ـ وفقا لرواية إدريس ـ إعجاب عبد الناصر ، والمعروف أن دعوى الاتحاد القومى قامت على فكرة التضامن بين الطبقات والفئات ، وعلى ما سمى « بالاشتراكية الديمقراطية التعاونية » ، وقد كانت هذه مسميات أو أتجاهات غير واضحة المعالم .

فى أكتوبر عام ١٩٥٨ نظم يوسف إدريس لقاء « شهيرا » بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم ممثل المكتب السياسى للحزب الشيوعى الموحد . وفى هذا اللقاء الذى استمر من العاشرة مساء حتى الرابعة صباحا دعا أنور السادات الشيوعيين إلى حل تنظيمهم والانضمام إلى الاتحاد القومى كأفراد ، ولكن العالم رفض الفكرة ، وعبر عن استعداد الشيوعيين التعاون « بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى على برنامج معين » مع احتفاظهم « بمنبرهم المستقل » .

ويروى إدريس أنه قد نظم فى نهاية عام ١٩٥٨ لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د . عبد العظيم أنيس ود . اسماعيل صبرى عبد الله ، ولكنه لم يحضر ذاته هذه اللقاءات . [١]

وهناك سؤال ملح فى هذا الاطار : لماذا لم يعتقل إدريس فى إطار الاعتقالات الواسعة لليسار المنظم وغير المنظم التى بدأت فى ٣١ ديسمبر ١٩٥٨ (ليلة رأس السنة) وامتدت إلى ابريل ١٩٥٩ ؟ .

ليس بالتأكيد لأن إدريس « فردى النزعة ، وأنه لاخطر منه » كما يذهب أحد الدارسين الأجانب نقلا عن لطفى الخولى .

مثل هذا التفسير يعنى أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتمحيص وتحليل الدوافع واتخاذ القرار ، فى حين أن الاعتقالات كانت تتم أحيانا بسبب مقال أو موقف فردى ، وأحيانا بالشبهة ، ثم إنها فى حالة اليسار واليمين المنظم كانت تتم بالقائمة أو « الملف » ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ أو بطريق الصدفة ، لا مخرج له منها إلا بأمر علوى .

الأقرب إلى الحقيقة هو أن إدريس قد استثني بتوجيه من عبد الناصر كما استثنى أخرون من العاملين فى الصحافة (محمد عوده ، عباس صالح ...) .

أما دعوى السادات أنه قد تدخل فى الأمر ، فيرفضها إدريس مشيرا إلى أن محمود السعدنى ـ وهو من جلساء السادات القدامى ـ لم يستثن ، وإذا كانت الغاية من اعتقاله وفقا للسادات هى تأديبه « لبضعة شهور » ، فقد امتدت هذه « البضعة » إلى خمسة أعوام . لم يكن السادات إذ ذاك ذا شأن أو نفوذ أو صاحب رأى ، وإنما كان يؤدى الأدوار التى كانت تسند إليه فحسب . أما السلطة

أو مراكز الأمر والنهى فقد كانت محصورة فى دوائر بعينها .[1]

عام ١٩٥٩ أنهى إدريس إرتباطه الوظيفى بوزارة الصحة ،[2] وعين صحفيا بجريدة « الجمهورية » التى كان يرأسها فى هذه الفترة صلاح سالم ، واحترف كتابة المقال و « اليوميات » بجانب القصة ، وقام عام ١٩٦١ برحلة إلى الحدود التونسية الجزائرية لنقل أخبار حرب التحرير الجزائرية وبدافع المشاركة فى الأحداث . وقد نشر إدريس أخيرا جزءا من مقالاته فى « الجمهورية » تحت عنوان « جبرتى الستينات » . وفى المرحلة التالية قام برحلات متعددة إلى أوربا وأمريكا وشرق آسيا ..

وعلى الرغم من ذلك ، فلم تنته علاقة إدريس بمهنته الأصلية إلا عام ١٩٦٧ ، فقد أفتتح عيادة خاصة بميدان الجيزة ، أولا كطبيب للأمراض الباطنية ، وفيما بعد كطبيب للأمراض العصبية والنفسية .

عام ١٩٦٧ انتقل إدريس للعمل ، فى وزارة الثقافة رئيسا لقسم الدراما ، وفى ابريل ١٩٦٩ انضم إلى كتاب صحيفة « الأهرام » ، وكانت أول قصة نشرها هناك هى « الخدعة » . (ومحورها ـ صورة « رأس الجمل » بلاجسد ودون جمّال ، هذا « الرأس » قد أصاب خيال الناس ، وأصبح يلازمهم صباح مساء ، فاعتادوه بحيث لم

---

(١) يلقى الضوء على هذا الجانب أحمد حمروش فى الجزء الثانى من كتابه « قصة ثورة يوليو » وعنوانه « مجتمع جمال عبد الناصر » ، طـ ١ ، بيروت ١٩٧٥ .

(٢) يروى إدريس أنه قد فصل من وظيفته بوزارة الصحة ووزارة الثقافة عام ١٩٥٩ بعد حديث أجراه مع أنور السادات ، ونشر « بالاهرام » تحت عنوان « حوار إدريس مع السادات ، على أن هذا الحديث الذى دار حول إيديولوجية الاتحاد القومى قد نشر فى ١٦ سبتمبر ١٩٥٨ .

ثم إن الرابطة التى كانت تربط إدريس بوزارتى الصحة والثقافة كانت شكلية ، وكان من الطبيعى أن تنتهى بانتقاله للعمل فى الصحافة نهائيا . وعلى أى حال فلا نجد ما يدعم رواية إدريس غير أنه يرويها ويصدقها .

يعد فى مقدورهم العيش دونه . أو بكلمات إدريس : « التطور قد وصل بنا إلى مرحلة الانسان الذى لابد أن يظهر له رأس الجمل . بحيث تكون الكارثة لا أن يظهر ، وإنما أن نستيقظ ذات صباح فنجده لايظهر . أى مصيبة ساعتئذ وأى ضياع » (مجموعة « بيت من لحم » ٩٦) . أثارت هذه القصة عند نشرها استياء عبد الناصر إذ رأى فيها تعريضا به ، كما نقل محمد حسنين هيكل . وقد استوعبها البعض على هذا النحو ، يعنى بمعنى أن المقصود « برأس الجمل » هو عبد الناصر ، فقد كان الجو مهيئاً لتلقى مثل هذه الاشارات . ولكن إدريس ينفى أنه قد كتب القصة بهذه المباشرة أو بهذا القصد ، وإنما استهدف التعبير عن قضية شاملة ،[1] وكما نرى فهى قضية الصور والأخيلة والمثل .. التى فقدت مضمونها ، أو لم تعد تؤدى وظائفها ، ومع ذلك فهى تلازم الناس بصورة قهرية متزايدة . لقد اعتادها الناس بحيث لم يعد فى مقدورهم تصور الحياة دونها ، على الرغم من أنها تفسد عليهم حياتهم .

منذ عام ١٩٦٩ وإدريس ينشر قصصه ومقالاته فى « الأهرام » ، ولم ينقطع عن ذلك إلا خلال الفترات التى منع فيها من النشر أو عاقه الاكتئاب وشعور اللاجدوى عن الكتابة . ومن الملاحظ أن إنتاج إدريس الابداعى قد تراجع فى السبعينات بشكل ملموس ، وهو يعود مؤخرا إلى الانتاج الأدبى على سبيل رد الفعل ، أو كمحاولة للانفلات من الحصار ، والتحرر من الوجود المقيد بالأغلال والهموم ... ولكن العمر يمضى ..

تزوج يوسف إدريس فى ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٧ السيدة رجاء الرفاعى ، وأنجب ثلاثة أطفال : سامح (مواليد ١٩٦٢) وبهاء (مواليد ١٩٦٤) ونسمة (مواليد ١٩٧٣) .

---

(١) حديث شخصى مع يوسف إدريس فى فبراير ١٩٧١ .

تزوج إدريس عن وعى وتدبير ، بحرص الانسان الذى يريد أن يؤمن حياته من العواصف والأهواء ، وربما لادراكه بما يعانيه من صراعات ومن ازدواج . وحين نقول إن إدريس شخصية « قهرية » ، فهو يعرف ذلك جيدا ، بل يعترف به .

وهو بطبيعة تكوينه وحلمه بالحياة المتحررة ، لا يستطيع أن يرتكن إلى المألوف والمعتاد من حياة الناس ، ومن ثم نراه أحيانا يضيق أشد الضيق بحياته الأسرية وروابطها والتزاماتها ... ويعانيها كمعوقات وقيود و « ديكورات » ... وعلى الرغم من ذلك فقد جنّبته هذه الرابطة الأسرية الكثير من المخاطر . لقد نمت وتوطدت وأصبحت مصدر أمان له ، على الرغم من جميع القلاقل والمصاعب وموجات التمرد التى تنتابه ضد حياته هذه ، وعلى الرغم من بحثه الذى لا ينتهى عن المرأة ، أو عن « الحياة ، الحياة » ، أو ما يسميه تارة « شهوة الحياة » وتارة أخرى « الأنا الكل » .

●

البعد الخامس للانسان
والاتصال بالموجودات ..
التحضير لعملية الكتابة

تلح « قضية الكتابة » وماهية الفن على يوسف إدريس ، ومن البداية ـ منذ بداية ممارسته للكتابة ـ يلازمه السؤال عن مصدر الكتابة ، وعن جوهر هذا العمل وحقيقته وغايته ، وعن سر ما يحدثه من تأثير .

ظل إدريس كما يحدثنا يكتب ، ولا يعرف كيف تأتيه الكتابة ، ويرى الكتاب يحفلون بما يكتب دون أن يدرى علة ذلك ، إلى أن أكتشف أو تبين يوما ما ـ نحو عام ١٩٥٨ ـ أن أهمية القصة أنها « بعد من أبعاد الأشياء والكائنات الأساسية » .

(القصة وأنا أو قصتى أنا ... « الآداب » ١٩٧٣ ، ١٥)

القصة هى البعد الخامس للموجودات

ويشرح إدريس ما يقصد إليه فيقول :

أبعاد الأشياء هى « الحجم والكتلة والمسافة والزمن . لايمكن أن ندرك كنه أى شىء ... إلا بإدراك هذه الأبعاد الأربعة ، بحيث إن غياب (بعد) منها لا ينقص معرفتنا بالشىء فقط ، وإنما يلغى الشىء كله من الوجود . فلا شىء فى الكون ، مهما صغر ، ليس له كتلة ، ولا شى يمكن أن يوجد ، دون أن يكون له حجم ... وهكذا .

وهكذا أيضا ، فى تلك الصفحة التى كتبتها عام ١٩٥٨ ، وجدتنى أعزو أهمية القصة وحيويتها ، إلى حتمية أن تكون بعدا (خامسا) للأشياء والكائنات ..

وهكذا ، ومن هنا ، افترق العلم عن الفن . فالأبعاد الأخرى

علمية ، باستطاعة أى انسان أن يقيسها بدقة ، ولا يختلف قياسه عن قياس أى إنسان آخر .. أما البعد الخامس ، قصة الشىء ، فهو ذلك البعد المجهول ، الذى لا يوجد له مقياس واحد يدخله فى زمرة العلم ، وإنما هو يعرف أو يقاس بمقياس ذاتى محض ....

والبعد القصصى بعد طموح ، وربما لهذا اختص الانسان به أكثر الأشياء طموحا : الانسان نفسه » (المرجع السابق ١٦) .

« القصة إذن ـ كما يرى إدريس ـ هى البعد الخامس أو البعد الحقيقى الخاص للناس والأشياء ، البعد الذى يطوى حقيقة الناس والأشياء ، والقصاص هو مكتشف ذلك البعد الفريد « من بين مئات الأبعاد والنماذج الخاصة » . لكل كائن قصته أو بعده القصصى الذاتى .

و « اكتشاف البعد الحقيقى الواحد للكائن أو الشىء هو شىء خطير ، لأنه يعادل اكتشاف قانونه القصصى ، قانون وجوده . (المرجع السابق ١٦) .

أكتشاف قانون الوجود

يدرك إدريس أن الانسان ليس مجموعا من البيانات والتواريخ والأوصاف أو العادات .. وإنما هو أكثر من ذلك وأعمق من ذلك .. هناك شىء فى الانسان مركب وغامض لا يقاس ، يتخطى الحقائق البسيطة والبيانات والأرقام .. التى قد يسجلها فى « ترجمة حياته » ، ويتخطى التأملات والأفكار التى قد يضمنها « سيرته الذاتية » على سبيل المثال . هذا الشىء الذى لا يقاس بمقياس العلم التجريبى أو الوضعى أو بالمنطق العادى هو ما يسميه إدريس بالبعد الخامس أو قصة الانسان أو قانون وجوده ، ومهمة الكاتب كما يذهب هى اكتشاف هذا البعد .

هذا هو الجانب العام من حديث إدريس السابق ، ومنه تبدو أهمية الخيال والحدس والفن فى مواجهة عالم الحقائق البسيطة ، وفى مواجهة النظرة التقليدية إلى الانسان ، وفى مواجهة طغيان النظرة الشيئية والشكلية إلى الانسان . وعن حق يضع إدريس هذه

التأملات تحت عنوان « القصة وأنا ـ أو قصتى أنا » ، فهو يتحدث أولا عن موقفه الذاتى من الكتابة وعن طموحه عن طريق الكتابة القصصية إلى التغلغل إلى كنه الأشياء ، وجوهرها ، وأبعادها غير المرئية ، وفهم غوامضها ، والتعبير عنها ، وهو ما يسميه اكتشاف قانونها القصصى ، أو قانون وجودها ، أو بعدها الخامس ، وهذا بطبيعة الحال مطلب عسير فيه الكثير من التطرف والجموح ، ولكن هذا المطلب أو الطموح يلح على إدريس بشدة ، فهو يقول فى نهاية مقاله هذا : « ولهذا فموهبة القصصى الحديثة فى اكتشاف هذا البعد ، موهبة نادرة جدا تكاد تكون مستحيلة الوجود .

ولهذا فوجود القصاص شىء خارق للعادة ، خارق عن حدود المعروف والتقليد .. »

(المرجع السابق ١٦)

تكتسب « عملية الكتابة » هكذا أهمية كبرى ، والكتابة عند إدريس ليست شيئا إراديا منظما ـ كما هو الأمر عند نجيب محفوظ على سبيل المثال ـ ، وإنما عملية تحليلية معقدة لا تخضع لفكرة أو خطة مسبقة . هى لون من المخاطرة المتجددة التى لا يعرف صاحبها إلى أين ستنتهى به ، ومحاولة مستمرة صعبة تتدرج من فقرة إلى فقرة لادراك ما وراء الظواهر والمحسوسات والمجردات وصراع من أجل التعبير .

الكتابة هى التحقيق اللاإرادى للذات

ويفرق إدريس بين كتابة المقال واليوميات وبين كتابة القصة والمسرحية ، فهذه الأولى لا تحتاج إلى إعداد أو تمهيد . أما الثانية فهى تحتاج إلى تحضير وإلى طقوس خاصة . فالهدف ـ كما يقول فى مقال آخر ـ هو « التحقيق اللاإرادى للذات ، وبقدر عمق الرغبة اللاإرادية فى تحقيق الذات ، يكون عمق وخصوبة الانتاج الفنى » . والمقصود بالتحقيق اللاإرادى للذات هو التحرر من

قيود . وعوائق المألوف المعتاد ، والصدق مع الذات والاتصال من خلال الكتابة بالحياة ، وتعمق المواقف والأحاسيس والظواهر ، والانصهار فى عالم التصور الأدبى بحيث يلمس الأشياء ويراها ويعيشها بصورة عميقة قوية (أو مكثفة) .. بصورة لا يستطيع أن يصل إليها فى حياته اليومية ، بصورة تبدو معها تعاملات الحياة اليومية باهتة شاحبة .

فى هذه اللحظات يصبح عالم التصور الأدبى هو الحياة بالمعنى الحرفى لا المجازى ، فى هذه اللحظات يحس إدريس بالتوحد مع نفسه وبالحياة كاملة غير منقوصة ، ولا غرابة أن يقول إدريس : « الكتابة فى نظرى هى أمتع شىء فى الحياة .. الكاتب فى حاجة إلى قليل من متع الحياة ليكون كاتبا عظيما ليكرس أكبر قدر من طاقته لعمله (روز اليوسف » ١٩٦٧/٧/٦ ، ٣١)

ولا غرابة أن يقول أيضا :

« لو أصبحت كائنا أحيا حياتى بالطريقة التى أريدها تماما وتركنى المجتمع أعيش كما أنا بالتمام ، فماذا يدعوننى إلى الكتابة ، آنذاك ! فلاعش (مواقف » أيار - حزيران ١٩٧٠ ، ٥٦/٩) .

فلو أصابته الحياة بالتخمة ، أو فاضت عليه متع الحياة وأنعدم التوتر ، فما هو الدافع إلى الكتابة ، لما إذن البحث عن الحياة فى الكتابة ؟

على أن الوصول إلى نشوة الكتابة ، والتوحد مع الذات أو إلى الحياة من خلال الكتابة ، أمر غير إرادى ، قد يتحقق وقد لا يتحقق ، وهو إن تحقق فلأجل قصير كأى نشوة أخرى ، ولكن قبل أن نمضى فى هذا الحديث فلنسأل أولا :

كيف يصل إدريس إلى حالة الكتابة ؟

الكتابة بالمعنى الذى يقصده إدريس هى نوع من « الوصول » ولا « وصول » دون استعداد وجهد ، كالدرويش الذى لابد أن يروض نفسه طويلا على قرع الطبول المنتظم حتى يصل إلى مرحلة

النشوة والتجلى ، ولكن على خلافِ الدرويش الذى يرقص فى صحبة الآخرين ، يمارس الكاتب طقوسه بمعزل عن الآخرين ، وهو لا يمارس هذه الطقوس كى يفقد الوعى ، وإنما كى يحفزه ويحرره .

فلنقرأ ما يقول إدريس فى هذا الصدد :

« لازم تكون الدنيا ليل ، وغالبا بعد منتصف الليل ولازم أكون قضيت وقت طويل فى التحضير لعملية الكتابة .. غالبا بطريقة من طريقتين .. يا إما سماع موسيقى لفترة طويلة ، قطعة موسيقى أقعد أسمعها أكثر من عشرين مرة وكأنى بحضر أرواح ، يا إما أكون قاعد أقرأ فى كتاب علمى ... » (روز اليوسف » ٦/٣/١٩٦٧ ، ٣٠)

إن سماع قطعة موسيقية على هذا النحو أشبه بتعاطى مخدر ما بهدف التحرر من قيود الوعى العادى ، والتخفف من الأثقال فأنت إن أستمعت فى خلوة مرات متتابعة إلى لحن موسيقى شجى متميز ، ستحس بنوع من التخفف والاسترخاء والنشوة . ستفقد الشعور بالخمول ، والثقل ، وكأن هذا اللحن يحملك معه ، وقد ينساب وقع هذا النغم إلى سلوكك الحركى والادراكى ، وطريقتك فى الأستجابة .. سيعمك الشعور بالانشراح .

ومن وظائف الوقع النغمى ، أو اللحن المتكرر ، أن يصل به من خلال الكتابة إلى حالة من الاستغراق النغمى ، إلى حالة يتسق فيها إيقاع الكلمات والأصوات .. أو يتسق فيها النغم الداخلى للقصة .

كذلك القراءة فى كتاب علمى هى أيضا وسيلة ، وإن بدت وسيلة غريبة . فليس الهدف هو المادة العلمية ذاتها ، وإنما التنزه على صفحاتها وتجميع شتات النفس ، والتعمق أو الاستغراق فى مادة مغايرة بهدف تنبيه الوعى الباطن وتهيئة النفس للكتابة . بمعنى أنه يقرأ المادة العلمية كمثير لشىء آخر . أو يقرأ فى انتظار اللحظة التى تتولد فى نفسه فيها الفكرة أو الخاطرة أو العبارة الأولى .

وظيفة عملية التحضير هذه ـ كما توضح كلمات يوسف إدريس ـ

هو البدء والوصول إلى حالة من الاسترسال ، والنشوة والانطلاق اللاإرادى وأهمية « الجملة الأولى » أنها تحدد له مجرى الكلام .

« فهى التى تحدد المعنى ونوع الموسيقى اللغوية التى سأستعملها والبحر النثرى الذى سأخوض فيه ، غالبا الصفحة الأولى بتأخذ وقت أطول على بال ما بسخن ... » .

(المرجع السابق ٣١)

ويروى إدريس غير ذلك من الوسائل للوصول إلى الاحساس بالانطلاق والنشوة « وامتلاك القدرة على الكتابة » ، ولكن أحيانا ما تنتابه هذه الحالة فجأة دون تحضير أثناء النهار ، فيقبل على الكتابة فى نهم شديد ، وهو فى جميع الحالات يحب « الصمت الشديد والهدوء المطلق » (المرجع السابق ٣١) .

ويصف إدريس الكتابة فى هذه اللحظات بأنها حال مزاجى انطلاقى ، يحس فيها بالحياة ، والحب والاتصال بالموجودات :

« المزاج النفسى أو الحالة المزاجية الكتابية ، وبالنسبة لى هى حالة الشوق الحار المندفع الذى لايقاوم ، يمكنك أن تسميها الشوق إلى الكتابة أو الحب أو الاتحاد تجعلنى هذه الحالة أحس بأنى أحب العالم كله حتى أعدائى ومتحمس ومنطلق وبحب الكتابة إلى أقصى حد ، وهذه الحالة أو إلالهام بالنسبة لى ليس له قانون معين ولكنى لاحظت بأنها بتيجى بشكل دورى ، وهى مرتبطة على نحو ما بإقبالى على الحياة أو إدبارى عنها .. » (روز اليوسف » ١٩٦٧/٣/٦) .

وبديهى أنه فى هذا الحال المزاجى الانطلاقى يرى الأشياء على غير ما تعارف عليه الناس ، يراها بعيدا عن الأخلاقيات والأحكام المألوفة . وحين يقول إدريس إن الفن ينبع من الأعماق « ولا علاقة له بالعقل الواعى وغير الواعي ... » (مواقف ٥٢/٩) فقد يكون فى ذلك الكثير من المبالغة ، ولكن ما يقصده إدريس أنه فى هذا الحال المزاجى الانطلاقى ، أو فى نشوة الكتابة ، لا يكتب وفقا لفكرة متكاملة مسبقا ووفقا لتخطيط سابق ومنطق واضح ، وإنما

يترك العنان لمنطق الأشياء والأحاسيس ولتداعي الألفاظ ، وموسيقى السياق كى تقوده ، ويحاول هكذا أن ينفك من أسار المنطق العادى وإلارادة ، فهدفه الوصول إلى الأعماق ، فهو يحس أن الفكر المنظم إلارادى عائق للرؤيا ، وللكشف عن « البعد الخامس » للانسان والأشياء .

ويعبر إدريس عن ذلك فى تعليق له على قصة « القطار » للكاتب الدمشقى عبد العزيز هلال فيقول:

حبذا لو كانت يده الارادية المصرة قد أفلتت القيادة مرة وترك القصة تحيا قصتها ، وخلع عن الحياة فكرته هو عن الحياة ، واستعاض عن القطار الضخم الصارم بعجلة أو حتى بدراجة ، فليت قوانين الحياة لها وضوح القضبان ، وليت ما نفكر فيه هو الذى نحياه » .

على أن الوصول إلى نشوة الكتابة والتوحد مع الذات والصدق أو الحياة من خلال الكتابة أمر غير إرادى ، قد يتحقق وقد لا يتحقق ، وهو إن تحقق فلأجل محدود كأى نشوة أخرى ... ومن البديهى أن يصعب « الوصول » إلى هذه الحالة المزاجية الكتابية « بمرور السنين .. خاصة مع ازدياد الضغوط والمعوقات الخارجية والشعور بالاحباط ... ومع انتهاء « المرحلة الحماسية » الأولى التى ولد فيها إدريس ككاتب يحاول التعبير عن الحس الجماعى من حوله ... ومع ازدياد المخاوف والعزلة .

وكلما ازدادت صعوبة « الوصول » ، ضاعف إدريس من جهده واصطنع لذلك الوسائل ، التى تحرر الانسان من الوعى العادى ، التى ترفع عنه الشعور بالثقل أو تيسر له الاحساس بالانطلاق والنشوة .. أو تلك التى تحفز قدراته الادراكية ومن الطبيعى أن صاحب ذلك الخوف من استحالة « الوصول » ومن فقدان القدرة على الكتابة الفنية . وبإيجاز فإن إدريس يستنزف جزءا عظيما من طاقاته ونشاطه ويركب المخاطر والصعاب فى سبيل امتلاك القدرة

على الكتابة وقد نستطيع الآن أن نفهم تلك المشاعر والمخاوف التى يعبر عنها إدريس إذ يقول فى منتصف الستينات ، فى مرحلة من أخصب مراحل انتاجه :

« مأساتى أنى أشعر باستمرار بأنى أعد لسفر ... وبأن الرحلة لم تبدأ بعد ، ومازالت اليوم أشعر بنفس الاحساس فى أول يوم وضعت فيه قدمى مع بداية الطريق ... أحس بالرهبة .. وأخاف العجز » .

« وان كل أمنيتى أن أعيش ليوم واحد وأنا أشعر بأنى قد كتبت شيئا أو باستطاعتى إذا أردت أن أكتب شيئا .

أن أشعر ليوم واحد بأنى كاتب هو الجنة بالنسبة لى .. (« آخر ساعة » ٣/١١/٦٥) .

هذه هى كلمات « سيد القصة العربية القصيرة » كما يلقبه ناقد كبير فى هذه الفترة . الكتابة الفنية بهذا محاولة متجددة على حافة الهاوية . وأى فارق بين إدريس وبين من يتعاطون الكتابة بمران وسرعة الآلات الكاتبة .

فى الطرف الآخر ليوسف إدريس نجد نجيب محفوظ ، فهو يعيش حياته ويمارس الكتابة بانتظام الموظف البروسى الألمانى ، فلكل شىء وقته ونظامه ومكانه المحدد ، وللقراءة والكتابة ساعات بعينها من النهار ومن فصول السنة . وهو لا يعرف شيئا يسمى الالهام أو « الوصول » ويعبر إدريس عن هذا الخلاف الضخم بينه وبين نجيب محفوظ حين يقول :

« نجيب محفوظ فى الواقع نجيبان ... نجيب الحرفى .. صانع القصة ، ونجيب الفنان خالق الفكرة أو الموقف أو الشكل ... وهو فى رواياته الطويلة صانع عبقرى فى صنعته (آخر ساعة ٣/١١/٦٥) .

وقد نستطيع الآن أن ندرك كيف أن وسيلة يوسف إدريس المفضلة هى القصة القصيرة ، وليست الرواية ، فهذه الأخيرة

تحتاج إلى تصميم أو مشروع عمل ، وإلى قدر كبير من الانضباط والارادة والصنعة ، فى حين أن « الحالة المزاجية الكتابية » ترتبط بانفعال أو موقف أو حادثة بعينها ، ولا تتكرر على نفس المنوال . ومن الطبيعى أن يحاول الكاتب حين يتابع ما بدأ أن يستعيد هذه « الحالة المزاجية » ، وذلك بمراجعة ما كتبه من قبل . ولكن الكتابة بمعنى « التـوجد » و « الوصول » كما يمارسها إدريس هى على الدوام بداية جديدة . الكتابة هكذا نفثات أو دفقات ... ويؤكد إدريس هذا المعنى حين يقول : إن القصص الناجحة هى التى تكتمل مرة واحدة خلال عملية الكتابة لأول مرة ، أى التى يكتبها فى جلسة واحدة (فى نفس واحد)

أما الفنان الحرفى الملحمى ـ مثل نجيب محفوظ ـ فهو يمارس الكتابة على الدوام كمهندس يقوم بتنفيذ بعض الجزئيات أو التفاصيل فى إطار تصميم كبير ، بل إن « التصميم » أو البنية الفنية هى الملمح الأساسى فى تكوين الكثير من قصص نجيب محفوظ القصيرة مثل « عنبر لولو » ، و « الحاوى خطف الطبق » ......

البحث عن الشخصية المصرية
والصعود الاجتماعى

لن تستطيع أن تلحق بيوسف إدريس ، لأنه ذاته يلهث خلف ذاته دون جدوى ، قد تستطيع أن تقترب منه ، كما يحاول هو على الدوام . فى الماضى كان إدريس يجتهد فى الاقتراب من ذاته وينجح ، وكان ينجح فى التوحد معها للحظات أو فترات . وهو دائما مدفوع بالرغبة الملحة إلى "الاتحاد" و"الكتابة" و"الحياة" (وهذه فى لغته مترادفات وتعنى الوصول إلى الحياة فى أعمق حالتها) ويخشى الفشل فى نفس الآن . ولكن بمرور الأعوام بدأ هذا الاقتراب يصعب والتوحد يتعذر . ازدادت الصعوبة ، ضاعف إدريس من جهده ، وتكبد فى سبيل ذلك الكثير من المخاطر والمشاق . ولكن الهوة تتسع .. والمسافة تطول . ومهما يكن فلنحذر أن نسجن يوسف إدريس فى إطار فردى أو نفسى ، فهو لايعيش فى فراغ ، وإنما فى إطار من العلاقات التاريخية الاجتماعية المتغيرة ... وقصته ـ قصة ما كتب وأنجز وقصة تحوله ـ لاتنفصل عما جرى ويجرى حوله من أحداث ...

وحين نحاول أن نصور شخصية يوسف إدريس الكاتب ، فإننا نؤرخ فى نفس الوقت بدرجة أو أخرى لحقبة من تاريخ الأدب العربى الحديث .

كيف أكتب ولماذا أكتب وهل أنا كاتب ؟ تلح هذه الأسئلة على يوسف إدريس على الدوام ، وحولها تدور الكثير من كتاباته وأحاديثه ، ومن الضرورى أن نسجل أولا نقطة الانطلاق التى انطلق منها ، والموقف التاريخى الذى ولد فيه ككاتب قصصى ،

فهذا من الأهمية بمكان . "قصة حياتي الأدبية مختلفة عن قصص حياة معظم الأدباء ، فأنا كتبت القصة أولا ، ثم قرأت لغيرى ثانية ....

... وبدأت أطلع على باب القصة بالمجلات المصرية (إبراهيم الوردانى ، محمود كامل ، سعد مكاوى ، محمود البدوى) ، وكنت أحس بأن كتاباتهم جيدة ، ولكن كنت أحس أيضا أنها قصص غريبة ، وقد بدأ خاطر يلح على ، بأن القصة المصرية ليست هكذا . أشخاصها وطريقة سردها وموضوعها كنت أراه في الحياة مختلفا تماما . وأصبح همى أن أترجم تصورى إلى كتابة . وبدأت أكتب . ولكنى كنت أرى الفارق كبيرا بين مافى خيالى وبين ماأكتبه . وقررت أن أظل أكتب بلا نشر حتى تمحى المسافة تماما ...."

(يوسف إدريس يتحدث عن فنه القصصى والمسرحى فى : "حوار" ١٩٦٥ ـ ٤٣) .

كان ذلك فى بداية الخمسينات ـ فى السنوات الأخيرة من الدراسة بكلية الطب وفى أوج حركة النشاط السياسى الوطنى ـ حين بدأ إدريس فى الكتابة عن "المصرية فى الشخصية والشكل والمضمون" يدفعه إلى ذلك الاحساس ببعد الصيغ القصصية المتداولة عن واقع الناس والحياة . بدأ هذه المحاولة قبل أن يتصل بالأدب العالمى ، وبدأها بدافع ذاتى من أجل تسجيل رؤيته للأشياء ومن أجل تصوير حياة الناس من حوله وأسلوبهم فى التعامل والشعور . بل إنه يصرح أنه أحيانا ما يعجب حين يبوب ماكتب تحت باب القصة (والكثير بالفعل مما كتبه فى هذه المرحلة هو تصوير لأطر الفكر والشعور المتوارثة ولنماذج من حياة الناس أكثر منه قصص بالمعنى الاصطلاحى المتشدد) .

ولاتقتصر محاولة التعبير عن "المصرية" فى الشخصية ، والشكل والمضمون فى بداية الخمسينات على القصة القصيرة ،

وإنما تمتد إلى غيرها من الفنون ، وتبرز بوضوح فى المسرح (كما عبر عنها بصورة خاصة نعمان عاشور بمسرحيته الأولى "حياتنا كده" - التى غير عنوانها إلى "المغماطيس" ١٩٥٠ - وهى مسرحية لاتتقيد بأنماط الدراما التقليدية ، وصيغ المسرح المطروقة ، بل هى دون حبكة ، ودون وحده من حيث الموضوع ، وإنما تقدم نماذج بيئية ولوحات إجتماعية ، وأحداثا يومية عادية .[١]

ونهجت الكثير من المسرحيات الناجحة فى الخمسينات والفترة التالية هذا النهج مثل "الناس اللى تحت" (١٩٥٦) ، و"الناس اللى فوق" (١٩٥٧) لنعمان عاشور ، و"ملك القطن" و "جمهورية فرحات" (١٩٥٤ / ١٩٥٦ وعلى المسرح عام ١٩٥٧) ليوسف إدريس ، و"عزبة بنايوتى" (١٩٦١) لمحمود السعدنى "والمحروسة" (١٩٦١) لسعد الدين وهبة ... فهذه المسرحيات قد تحررت من صيغة المسرحية المحكمة ومن مسرح الفكر ، ومسرح الدموع ، ومسرح الأدوار الصاخبة ، والأدوار المضحكة ، وموجز القول إن هذا الأدب الجديد نتاج مناخ جديد عام ، وارتبط بصعود جيل جديد من الكتاب .

المنظور الذى يبدأ منه إدريس ، والذى يعبر من خلاله ، هو منظور الأطر السلوكية والوجدانية والذهنية التى يحيا بها الناس من حوله ، أى فى بيئته المحدودة بحدود الزمان والمكان ، والمقصود بالناس الفئات المتوسطة والدنيا فى الريف والمدينة ، وهو منظور يحاول أن يعيش الناس من الداخل ، أو يحاول أن يتقمص الحالة التى يسردها ، فى محاولة للوصول إلى نوع من التوافق بين طريقة الشعور والتفكير والتعبير .

---

(١) أنظر نعمان عاشور : المسرح حياتى . القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٣٢ - ١٣٤ ، ص ١٥٠ .

نعمان عاشور : المسار الأصيل لمسرحنا المعاصر . فى : "المسرح" العدد ٤٦ ، أكتوبر سنة ١٩٦٧ ص ١٠ - ١٢

وبديهى أن طريقة الاستبطان والتصور والانفعال هذه تطبع طريقة التعبير بطابع مميز .

الحالة ـ سواء كانت الاشاعة فى "حادثة شرف" ، أو هدير الشيخ علىّ ضد السماء فى "طبلية من السماء" ، أو حلم اليقظة فى "جمهورية فرحات" ، أو مشهد التلبس فى "النداهة" ، أو العثور على لقيط قتيل فى "الحرام" ـ الحالة هى التى تحكم طريقة السرد ، واختيار الألفاظ ، وتركيب الجمل . والمشاعر التى ترتبط بكل "حالة" من الحالات هى التى توجه لغة التعبير ومستوى التعبير اللغوى ، ثم تتابع الأحداث ، وترابطها أو انفراطها . ومن ثم كان الاختلاف الكبير بين لغة إدريس ولغة جيل الأدباء والكتاب الذين مارسوا الأدب والقصة من منظور جمالى وأدبى لغوى تحدد فيه الفصحى ، والأساليب البيانية ، والصيغ القصصية المستعارة ، إلى مدى بعيد ، طريقة التعبير والشعور . ولغة الكتابة أو اللغة الفصحى ـ كما هو معروف ـ أقدم من مسالك الفكر والشعور ، بمعنى أنها لاتتطور بالسرعة التى تتطور بها مسالك الفكر والشعور .

وحيث يصدر الأدب عن القيم اللغوية البيانية ، فمعنى ذلك أن يرتفع الكاتب بمشاعره عند تعاطى الأدب إلى مشاعر اللغة ، ولكنه فى النهاية لايعيش فى هذه المشاعر إلا عند تعاطى الأدب ، ومن ثم كانت مسحة الاصطناع التى تطبع هذا الأدب ، وسرعة تقادم هذا الأدب ، وانصراف أجيال القراء الناشئة عنه ..

من أجل التعبير عن الحياة من حوله ومن أجل الوصول إلى "القصة المصرية القصيرة" كان عليه ـ كما يحدثنا إدريس ـ أن يلتقط من معايشته للناس طريقتهم فى السلوك والتفكير والتعبير عن أنفسهم ، وطريقتهم فى القص وفى الحوار ، وأن يختزن هذا كله ليستوحى منه تعبيره الخاص ، وكى يعبر عما يفتقده فى قصص الآخرين . ومع الكتابة ـ مع محاولاته الأولى التى تضمنها مجموعة

أرخص ليالى (١٩٥٤) ـ بدأ إدريس فى قراءة الأدب العالمى (موبسان وتشيكوف وتولستوى وجراهام جرين وشو وملڤيل وابسن وميلر ووليمز وسارتر وكامو ود يهاميل ودستويفسكى وطاغور ـ استوقفه فى الأدب الفرنسى سان أكسوبرى ، وفى الأدب الألمانى توماس مان ، وفى الأدب السويدى سترند بيرج ، وفى الأدب الأسبانى سرفانتس) .

على أن إدريس ينتهى من اتصاله بالأدب العالمى إلى نهاية أخرى غير تلك التى ذهب إليها أدباء المدرسة الحديثة وجيل الرواد (محمود تيمور وتوفيق الحكيم وحسين فوزى وإبراهيم المصرى ...) ، فهؤلاء فى تطلعهم إلى الآداب الرفيعة ، وإلى الآفاق الحضارية ، أو قل فى "حنينهم الحضارى ، "قد نزعوا إلى تصوير مايسمى" بقوانين الحياة الأدبية ، والحقائق الثابتة ، و"المثل العليا" ، والى الارتفاع عن "الموضوعات الخاصة فى البيئات المحدودة" (محمود تيمور) ، وهو منحى يميل بالأدب إلى التجريد ، ويضع الفكر والعقل فوق الحياة والانسان ، وينطلق من مفاهيم عامة أو مطلقات ، وهو منحى جمالى لغوى .

أما إدريس فانه يعود من جولته فى الآداب العالمية الى دوافعه أو قناعاته الأولى . وهو أن الفن تعبير عن الانسان فى بيئته الخاصة المحدودة بحدود الزمان والمكان ، أو هو تعبير عن الخاص قبل العام :

"والعجيب أنى بعد هذه السياحة تدعم رأيى فى أن الفن ظاهرة إنسانية محلية ، وهى فى هذا تختلف عن العلم . فالفن يجب أن يعبر عن إنسان معين ، فى حين أن العلم ليس كذلك . قراءاتى دعمت رأيى بأن ينبع الفن من داخلنا ، ومن أرضنا . فلابد أن تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاما عن القصة الروسية مثلا . ليس هذا فقط ـ بل إنه يجب أن تكون لكل منا قصته الخاصة وتطوره الخاص ...." (المجلة العدد ١٦٩ ، يناير ١٩٧١ ، ١٠٢) .

وليس تصوير الشخصية المصرية ـ كما يرى إدريس ـ غاية فى حد ذاته ، وإنما الهدف هو التعبير عن إنسانية هذه الشخصية ، وموقفها الخاص من النوازع والقيم الانسانية ، وليست هذه دعوة إلى الانعزال والانغلاق وإنما الى الانفتاح ، والالتقاء مع إنسانية الآخرين ، "بالطريقة الطبيعية ، بحيث لانحيا عالة على ما تقدمه إنسانية أوربا ..." ("المجلة ، العدد ١٦٩ ، يناير سنة ١٩٧١ ، ص ١٠٢) ، ومن أجل أن نقيم فى بلادنا حضارة نابعة منا ، و"ليست انعكاسا للحضارة الأوربية" . ("حوار" ، العدد ١٩ ، ديسمبر سنة ١٩٦٥ ، ٥٣) .

وهذا جميعا تعبير عن القلق ، والطموح العظيم ، فى مرحلة من أهم مراحل صعود الفئات المثقفة المتوسطة فى مصر ، فهو من جانب احتجاج على الصيغ والقوالب الفكرية التى تحجب عنا القدرة على رؤية أنفسنا ، ورؤية العالم المحيط من حولنا ، ومن جانب آخر محاولة للخروج على اجداب المألوف ، واحتجاج على القيود ، وعلى ضغوط التوافق والتماثل التى تقتل الحياة فى المهد .

فيوسف إدريس بحكم طموحه اللامحدود ـ وكممثل لجيله ـ صاعد بالمعنى الأدبى والاجتماعى والاقتصادى ، وكيف يصعد دون أن يعبر عن نفسه ، وعن رؤيته الجديدة ودون أن يحتج على المقاييس والقيم السائدة من حوله ، وعلى أجيال الكتاب التى تتصدر الساحة . وهو يبحث عن وجوده وشخصيته ، وبالتالى عن أدواته المميزة للتعبير . وقد صادف بهذه المحاولة نجاحا عظيما ، لأن المناخ حوله كان مهيأ لاستيعاب هذه التجربة .

من ألقاب التشريف
إلى العصى والنبابيت

يقدم يوسف إدريس رؤيته الذاتية "الكشفية" للأدب كنظرية فى الفن ، ويجعلها فى عبارة قصيرة هى :

"الفن ... الفعل ، الفعل ... الفن" بمعنى أن الفن فى اسمى وأصدق صوره هو "فعل حقيقى" ونتاج "فعل حقيقى" وليس وليد الوهم أو وليد القدرة على البيان .

تبدو هذه المقولة غريبة على الأدب العربى ، ولو عدنا إلى الماضى القريب ، فمن الصعب أن نتخيلها كخاطرة قد لاحت لشوقى أو حافظ أو البرقوقى ومحمد السباعى أو راودت جيل هيكل والعقاد وزكى مبارك ومحمد فريد أبو حديد أو الحكيم .

فقد عاش الجيل الأول فى إمارة الشعر وسمو الكلمة وخلودها وإمامة النثر والبيان . ورأى الجيل الثانى فى الفن قيمة القيم وحياة الأمم . ومن أعلامه من صعد بالفن والأدب والفكر من خلال استيعاب ايديولوجيات الفن المثالية الغربية ، وبدافع الارتقاع بمكانة الأدب إلى خاصة المجتمع وصفوته ، فوضع فى أيديهما مقود الانسانية فى طريقها الطويل من الظلمة الى النور . أو كما يقول العقاد فى مقال له بعنوان "الأدب كما يفهمه الجيل" :

"الأدب هو قائد الانسانية التى صحبها خطوة بعد خطوة فى معارج الحياة فتقدمت ورائه من حمأة الحشرات المستقذرة إلى هذا الأوج المتسامى صعدا إلى السماء ...." ("مطالعات فى الكتب والحياة" ط٣ ، بيروت ١٩٦٦ ، ٢٢) .

وهذا أديب آخر ، هو زكي مبارك يرى آن "فردوس الأدب هو النعيم الباقي على الزمان" ، وأن نفوذ الأدب الرفيع لايقاس به نفوذ . فلا أحد "يستطيع الزعم بأن سلطان القلم يفوقه أى سلطان" ("الحديث ذو شجون" فى "الرسالة" ، العدد ٤٦٧ ، ١٥ يونية ١٩٤٢) .

وانظر مقالات توفيق الحكيم عن الكيان الذاتي السامق لرجل الفكر والفن فى تأملاته العديدة فى "تحت شمس الفكر" (١٩٣٨) و"من البرج العاجى" (١٩٤١) و"تحت المصباح الأخضر" (١٩٤٢) ، وما يذهب إليه فى "عهد الشيطان" (١٩٣٨) وفى كتيب "التعادلية" (١٩٥٥) من أن الفكر والفن قوة مستقلة معادلة وموازنة ومراقبة لقوة "العمل" ، وأن أعظم خطر يحدق بالفكر هو العمل (ص٦٢) ، وأن رسالة الأدباء هى "شئون الفكر الخالدة" ، والدفاع عن "قيم البشرية العليا" ، لا أمور السياسة "الصبيانية" (تحت المصباح... .. ص٥٥ ـ ٦١) .

فاين إدريس المسكين من هؤلاء ؟

ومامعنى هذا الحديث الغريب عن الفن .... الفعل ، الفعل .... الفن" ؟

أيقوض إدريس هكذا ميراثنا المجيد ، أم يقوض أركان ذلك الفكر المثالى الذى استمد منه رواد الأدب العربى ثقتهم بالكلمة وقدرة الكلمة ؟

أم ترى إدريس فى غلوائه يقع من حيث لايدرى فى شباك الفكر المثالي وأخيلته ، ويقدم لنا القديم فى ثوب جديد ؟

لنظرية الفن الادريسية هذه مسبقات وشروط تاريخية وذاتية ، وحين نفصل بين "التاريخى والذاتى" ، فذلك من أجل البيان والايضاح . وتتمثل الشروط التاريخية فى تصدع "مملكة الأدب والفن" (بتعبير الحكيم) أو "دولة القلم" (بتعبير زكى مبارك) كصدى لانهيار النظام السياسى الليبرالى فى مصر فى

الأربعينات ، وإفلاس الفكر المثالى والاعلائى الرومانسى الذى استند إليه رواد الأدب الحديث ، ثم تولى الضباط الاحرار بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ السلطة ، واحتكارهم مناصب القيادة أيضا فى ميدان الثقافة والأدب ، وإدارتهم الثقافة من موقع الامتياز الذى خولته لهم حركة الجيش .

وللفكر المثالى والاعلائى الرومانسى فى ميدان الفكر والأدب مصادر متعددة ، أهمها بلا ريب تراث الكلمة فى الأدب العربى ثم اللقاء الحضارى مع أوربا ونمو الشعور بالشخصية الفردية ، والرغبة فى التفرد والتميز ، والحاجة الى التسامى عن الواقع المتخلف وأيا كانت المصادر فقد عبر هذا الفكر عن تطلع أجيال من الكتاب والأدباء تنتمى فى أصولها على الأغلب إلى الفئات المتوسطة - إلى إعادة تقييم مكانة الأديب ، وإلى السمو بها وإلى تبوأ مكانة معنوية واجتماعية تليق بهم كخاصة تتعاطى الفكر و"الأدب الرفيع" (والمراجع عديدة فى هذا الباب ومنها على سبيل المثال قصيدة العقاد "ترجمة شيطان" و"كتاب الديوان" الذى وضعه العقاد بالاشتراك مع المازنى ، ومقالات زكى مبارك فى "الرسالة" و"تأملات الحكيم" فى الثلاثينات ... الخ)

وقد تحققت لهم الكثير من طموحاتهم فى العشرينات والثلاثينات . صعودا بفضل أقلامهم ، فاصبحوا من أعلام المجتمع ، وفتحت لهم أبواب "علية القوم" و"أولى الأمر" و"الأعيان" ، وتوثقت صلات الكثير منهم بالخاصة السياسية والأرستقراطية ، ورحبت بهم هذه الخاصة لاستكمال وجودها الحضارى واشباع حاجاتها الحضارية إلى غير ذلك من الأسباب ازدهرت بين أبناء الجيل المعارك والخصومات الأدبية وغير الأدبية ، ولكنهم لم يعانوا من الانفصام بينهم وبين مؤسسات الدولة ، وإنما قدموا فى النهاية ذلك "الأدب الرسمى" الذى اتفق مع المشاعر القومية ، وعبر عن الوعى الجديد بالذات وعن آمال النهضة ، قدموا ذلك الأدب الذى كانت تحتاجه المدارس والمعاهد والمجامع والمحافل ، ولقوا من

خلال هذه القنوات الكثير من التقدير ، وطالبوا بالمزيد ، بل طالبوا "بألقاب التشريف" كحق من حقوق "أقطاب البيان" و"حملة الأقلام" و"أرباب الفكر" و"أعلام الصحافة الأدبية" على الدولة ، كحق شرعى يجب أن تؤديه الدولة "دون انتظار أو اقتضاء" كما ينادى زكى مبارك .

ويدعم مبارك هذه الدعوى التى يرفعها "الأدب الرفيع" من أجل "ألقاب التشريف" فيتساءل : ألم يجعل الله "بأس القلم أفتك من بأس النار والحديد ، ومن القلم يخاف من لايخاف ومن صريره استعاذ من يهولهم زئير الأسود" (انظر : زكى مبارك الحديث ذو الشجون" ، فى "الرسالة" العدد ٣٩٦ ، ٣فبراير ١٩٤١)(١)

ولاجدال فى أن من أبرز أوجه التقدير فى تلك الحقبة ألقاب التشريف من باكوية وباشوية التى كانت تمنح لكبار الأدباء والكتاب

---

(١) يقول زكى مبارك فى مقاله المذكور : إن على الدولة أن تهدى الأدباء "من جلالة الملك ألقاب التشريف ، بدون انتظار أو اقتضاء ... فمتى تسمع الدولة هذا الصوت ، وهو تذكير بواجبها فى إعزاز العقل ، لقد حفى قلمى وهو يذكر الدولة بحقوق الأدب الرفيع والأدب الذى تدين له الدولة دينا أرزن من الجبال ..."

"ارفعوا عن كواهلنا الأثقال ، وانزعوا من أقدامنا الأغلال ، ثم انظروا كيف نستبق إلى أجواز الفكر والخيال ...

إلى من يتوجه قلب الأدب فى أمثال هذه البلاد ، وهو من كيد الزملاء فى عناء ؟ إلى من يتوجه ؟ ...

يتوجه إلى الله الذى جعل بأس القلم أفتك من بأس النار والحديد ، ومن القلم يخاف من لايخاف ، ومن صريره استعاذ من لايهولهم زئير الأسود" ("الرسالة" العدد ٣٩٦ ، ٣فبراير ١٩٤١ . والآن فى مجلد يجمع مقالات زكى مبارك بعنوان "الحديث ذو شجون" ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص١٥٣ وما بعدها)

فى مقالاته ينثر زكى مبارك كلما واتته الفرصة ذلك الحديث المحبب إلى نفسه عن "فردوس الأدب الرفيع" ، و"خلوة القلم" ، و"سلطان القلم" ، و"استقلال الأدب" ، وحق الأديب فى العيش الرغيد (انظر "الرسالة" ، العدد ٥٣١ ، ٦ سبتمبر ١٩٤٣)

وأحيانا الفنانين . وللتذكير نورد بعض الأسماء : طه حسين باشا ، عبد الوهاب عزام باشا ، أحمد أمين بك ، محمد فريد بك أبو حديد ، أحمد حسن الزيات بك ، على الجارم بك ، توفيق الحكيم بك ، عبد الرحمن بك الرافعى .

ومن الفنانين : جورج أبيض بك ، يوسف وهبى بك ، سليمان نجيب بك .

أما اعلام الصحافة الذين نالوا الألقاب فهم كثيرون وقد لاتكون الألقاب هى بيت القصيد ، ولكنها من الدلالة بمكان ، فهى تشير الى المناخ العام الذى كان يتنسمه الأديب فى تلك الحقبة ، وإلى التطلعات التى تكونت من خلالها شخصية "الأديب" بحيث أصبح لفظ "أديب" فى حد ذاته من المفاهيم الاعتبارية ومن القاب التشريف والامتياز.[1] كان موضوع الموضوعات فى المجلات الأدبية فى الثلاثينات هو "شخصية الفنان" وحياته وعذاباته واستقلال الفن وتعاليه عن الحزبية . اما شكوى الأديب والشاعر فى تلك الحقبة ، فهى من جانب صدى لتطلعاته وطموحاته ، ومن جانب آخر من باب الشدو والافتتان بالذات وجزء من مستلزمات تعاطى المهنة والترويج لها ، كما كان يفعل على محمود طه (الملاح التائه) وتوفيق الحكيم (العصفور الحائر) .

هذا على اختلاف المصائر والمقادير ، فقد مثلت العشرينات والثلاثينات وما بعدهما مرحلة انتقال كثر فيها المثقفون وقلت فيها فرص العمل ، وخضع فيها الكتاب والأدباء ، بتزايد لحاجات السوق وضرورات التنافس على وسائل النشر وجمهور القراء واضطر فيها البعض الى تأجير اقلامهم وفقا للأحوال . واكتفى فيها البعض الآخر بممارسة الأدب كهواية بين الحين والحين .

أما الجيل الثانى الذى ينتمى إليه يوسف إدريس فقد اختلفت

---

(١) يكتفى طه حسين بلفظ "أديب" كعنوان لقصته التى وضعها بعد فصله من الجامعة عام ١٩٣٢ والتى رد بها على خصومه .

مسبقاته ومفاهيمه وشروط ظهوره على مسرح الأدب والحياة العامة أيما اختلاف .

هذا الجيل قد دخل الحلبة من خلال المتغيرات الاجتماعية السياسية التى كان ينبض بها المجتمع عقب الحرب العالمية الثانية ومن خلال الكفاح الوطنى السياسى ودخلها بآمال التغيير الشامل وبنشوة التضامن من أجل "إنقاذ شعب بأكمله" (بتعبير يوسف إدريس فى قصة "العسكرى الأسود") .

ولكنه جيل دخل الحلبة أيضا مرورا بالسجون قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وبعدها ، بل منهم ـ ومن بين هؤلاء يوسف إدريس ـ من عرف السجون وفنون التهذيب فى مراحل الثورة الأولى (اعتقل إدريس ـ كما ذكرنا من قبل ـ فى مايو ١٩٥٤ ، وقضى فى السجن نحو اربعة عشر شهرا دون أن توجه اليه تهمة ما ، وافرج عنه مع بعض من زملائه تحت ظروف غريبة اشبه بمسرحية من نوع الفارس ، فقد افرج عنهم فى ملابسهم التى مزقتها العصى والنبابيت ، ونقلوا مباشرة إلى قصر عابدين ، بهدف تكليفهم فى مهمة رسمية) .

ومجمل القول أن يوسف إدريس قد تفجرت أحلامه وطموحاته قبيل الثورة إلى أقصى الحدود (ومن أصداء هذه المرحلة رواية إدريس القصيرة "قصة حب" ١٩٥٨) .

ووجد نفسه بعد قليل فى ظل قوة جديدة فتية تحتكر السلطة ، وتهيمن أيضا على قطاع الرأى والثقافة ، وتتقن فنون الرقابة ، وأساليب الترغيب والترهيب .

أيا كانت صبغة هذا النظام الاستقلالية التحررية ، وأيا كانت الميادين والمجالات الجديدة التى استحدثها فى قطاعات الثقافة والفن ، فقد ظل يثير القلق والريب عند الكثير من الكتاب والمثقفين ، ويشعرهم على الدوام بأنهم أدوات مهما تنصبوا من مناصب ثم إن هذا النظام قد استحدث فيما استحدث عادة استضافة المثقفين والكتاب والخصوم فى المعتقلات لآجال مجهولة ، قد تطول وقد

تقصر ، فهذه الدنيا حظوظ .

وبايجاز فقد لاتستطيع أن تأمن لهذا النظام ، وقد لاتستطيع أن ترفضه في نفس الآن .

وعلى الرغم من السلبيات ، فلم يكمم الأفواه ، ولم يشرد العقول ، ولم يصب الناس بالاكتئاب ، والعطل والعقم ، كما فعل نظام السادات وعلى الرغم من كل الضغوط ، فقد أوجد الحكم الناصري بوجهته السياسية التحريرية واستقلاليته ذلك المناخ الثقافي الابداعي الذي بدونه تسقط الثقافة في أي بلد من بلدان العالم الثالث .

هذه كما ترى هي أهم المتغيرات العامة والمسبقات التاريخية للانتاج الأدبي في ظل الثورة ، ولنظرية الفن التي يلخصها إدريس في مقولة "الفن ... الفعل ، الفعل ... الفن" . آما الأصول المباشرة فتتمثل في تأزم النظام الحاكم ، وانهياره الخفي منذ منتصف الستينات ، وفي تضخم مشاكل مصر في الفترة التالية ، كما تتمثل في التكوين الذاتي والخبرة الذاتية ليوسف إدريس .

من نشوة العمل المشترك
الى صراع الورق

قد تصور هذه العبارة التالية بايجاز محور التحول الذى طرأ على يوسف إدريس فى ظل الثورة على مر السنين ، وربما تصور أيضا بدرجة أو أخرى محور التحول الذى طرأ على الكثيرين من أبناء جيله من المثقفين والكتاب . وترد هذه العبارة فى قصة "العسكرى الأسود" (١٩٦٢) ، على لسان الراوى ، ومن البين أن ادريس يتحدث هنا بلسان حاله :

"ونحن اثنان أبعدتنا المقادير عن جيلنا كما ابعدت جيلنا عن بعضه ، وقذفت بنا داخل هذه القماقم المتداخلة من الجدران والأدخنة والمخاوف .... ويا للسخرية ، لقد كنا بالأمس نعمل ، وآملنا مؤكد أننا سننقذ الشعب كله ، فاذا كل منا اليوم غير قادر أن ينقذ نفسه" (العسكرى الأسود ، ٢١)

لايعنى هذا انفصال الحاضر عن الماضى أو انقطاع الصلة بينهما . قد ابتعد الزمن القديم ، ولكن الطموح القديم لم ينته أو يندثر ، وإن غلفه الغموض وغلفته المخاوف ، وان تسربت إليه مشاعر الاحباط والخيبة .

انفصمت عرى الرابطة المشتركة ، وتقلصت مجالات العمل السياسى الثورى والجماعى ، وانتهى ذلك النشاط الذى كون منذ منتصف الأربعينات المضمون الأساسى لحياة يوسف إدريس . ذهبت فورة الحماس التى من خلالها ولد إدريس ككاتب يسعى إلى التعبير عما يفتقده فى كتابات الآخرين ، وأصبح كل شىء وعرا

بعيد المنال . ازداد الانحصار فى الذات وازدادت العزلة ، وتصاعدت المخاوف ومشاعر العجز واللاجدوى ، ومع ذلك فلم تنته الآمال والطموحات ، وهيهات أن تنتهى . فبمقدار ما عند يوسف إدريس من تصميم وطموح عظيم ، يعانى من الاحباط ومشاعر اللاجدوى . من قمة الآمال البعيدة يهوى الى اعماق اليأس ، ومن تضخيم الذات إلى تصغيرها ... وهكذا دواليك . فخيلاء الفنان لاتفارقه طويلا ، وتعطشه إلى اعتلاء القمة لا ينتهى .

شخصان متعارضان

يعانى إدريس من الانفصام او الشقاق بين الفكر والشعور والسلوك . من جانب يعى ويحس أنه لايمثل نفسه ، ولايعيش بالطريقة التى يريد بها أن يعيش ، ولا يستطيع أن يجد نفسه فى الوجود ، ومن جانب آخر يرتبط بالضوابط والضغوط والقيود السائدة من حوله ، هو بلغته "انسانان متعارضان" ، أحدهما يريد أن يصرح ويكشف ويواجه ، والآخر يخشى المجتمع ويريد إرضاء الناس (مواقف ٩ / ٢) ، بل كثيرا مانراه يتلهف شوقا ورغبة فى التوافق والحصول على الحظوة ، وأحيانا ما يسعى حثيثا للحصول على الحظوة ، وكأنه يخشى فقدان شىء هام ، أو يخشى أن "يفوته القطار" .

ولاستحالة أن يرتفع هذا الانفصام تحت ظروف المجتمع القائم ، فلابد وأن ينعكس إلى الداخل وأن تزداد حدته بمرور السنين ، وأن يصل إلى مرحلة الانقسام والازدواج الذاتى ، وكأن جزءا من ذاته يطارد ذاته ، وتتصاعد مع هذا الانقسام الريب والمخاوف والأخيلة القسرية ، ويتكثف الشعور بالمراقبة والمطاردة (أى أنه مراقب ومطارد) .

وللانفصام مستويات متعددة ، من أبرزها الانفصام بين لغة الأدب أو الوسيلة الأدبية ، وبين طريقة الناس فى السلوك والشعور ، ومن ثم كانت محاولة إدريس المبكرة للتغلب على هذه الشقة ، وللوصول بالكلمة إلى مستوى الاحساس والشعور ،

ومحاولته استبطان الظواهر ورؤيتها من الداخل . ومن مظاهره الانفصام بين طموح الكاتب وأدواته ، أو بين الكلمة وحدود الكلمة (أى قدرتها المحدودة وقصورها أو عجزها) . ومن ثم كانت وظيفة الكتابة عند إدريس كمحاولة لرفع هذا الانفصام . ولا غرابة أن تشغل قضية الكتابة بتزايد حيزا كبيرا من فكره .

في مطلع قصة من قصصه يقول : إنه "يقامر" بالكتابة ، لعله يستطيع أن يفسر ما غمض وأن يصل إلى الحقيقة . الكتابة بهذا هى لون من المخاطرة المتجددة التي لايعرف صاحبها إلى أين ستنتهى به ، أو "هى نوع من التحقيق اللارادى للذات" كما يقول . لايعنى هذا تلاشى الارادة والوعي خلال عملية الكتابة ، وإنما الانفلات من حدتها . وفى أى الحالات يظل هناك قدر ما من الارادة ومن الضوابط ، طالما أنه يمارس الكتابة . ويقول إدريس فى حديث له :

"الانا الحقيقية تتحرر فى الكتابة فحسب ، وفى لحظة من لحظات الكتابة التى آحس فيها أننى نفسى فعلا . لذلك لاأستطيع أن أكتب الا حين الغى العالم كله ، وأنصهر فى الأنا الكل . وبالطبع ليس سهلا الوصول إلى هذه الحالة . هذه ليست عزلة . إنها الاتصال الحقيقى والصادق بالحياة ." (مواقف ٩/٣٥) .

الصدق وحده كما يرى هو الذى يبرر الكتابة . والصدق أو العمق يتم فى لحظة الانصهار ، فى لحظة التطابق خلال عملية الكتابة ، أى حين يرتفع الفاصل بين عالم الحياة وعالم الخيال الأدبى ، وحين يتعمق الكاتب فى الأشياء والمواقف والأحاسيس ، ويصبح عالم التصور الأدبى هو الحياة ، بالمعنى الحرفى ، لا المجازى .

وليس غريبا أن يقول لك إدريس : "هذه ليست عزلة ، إنها الاتصال الحقيقى والصادق بالحياة" . فهو فى هذه اللحظات يلمس الأشياء ويراها ويعيشها عميقة قوية ، بصورة لايستطيع أن يصل إليها فى حياته اليومية ، بصورة تبدو معها خبرات الحياة اليومية

باهتة . ومعنى أن تتحرر الأنا أو الذات خلال عملية الابداع ، هو أن تسقط عن كاهلها القيود والأعراف والمقاييس التى تكبلها ، سواء المتراكم منها خلال عملية النشأة والتكوين ، أو تلك التى تفرضها الحياة بين الناس ، وأن يصل إلى حال من النشوة والانطلاق ، ومن ثم كان لعملية الكتابة طقوس بعينها .

وبديهى أن "الأنا" أو "الذات" فى لحظات "التحرر" و"الاتصال" هذه ترى الأشياء على غير ما اعتاده الناس وتواضعوا عليه ، أو قل إنها ترى الأشياء عارية من الأقنعة ، بعيدا عن الأطر الذهنية والقيمية السائدة .

تتعارض هذه "الأنا" فى تحررها بصورة متطرفة مع منطق الحياة والناس من حولها ، ومن ثم يتساءل إدريس :

"هل يستطيع الناس أن يتحملوا الحقائق كما تراها ؟" (مواقف" ٩/٢/٥)

وهكذا فهذه الأنا منبع قلق دائم لصاحبها ، فهو من جانب يرغب أن يكون ذاته ، يتشوق أن يكون هو هو ، ويخشى فى نفس الآن أن تكون هذه الأنا "مخيفة" للناس ، أو يخشى أن يصرح بما يراه ("مواقف" ٩/٢/٥)

فمن عدسة الأعماق تبدو مواضعات الحياة ، وأعراف الناس ، وأنظمتهم شيئا مثيرا ، شديد الغرابة .

الحياة فى الكتابة .

يحس إدريس الحياة بمعناها الأعمق أو بمعناها الحقيقى حين يمارس الكتابة ، أى فى لحظات الانفعال بالمشاعر والصور التى يصيغها على الورق . فى هذه اللحظات تتجسم له الحياة ، وتبدو له دانية قريبة . ففى لحظات الكتابة يتحرر إدريس من القيود التى تكبله ، وينفلت من صرامة الوعى وموانعه .

ولاتنتهى هذه المشاعر بانتهاء الكتابة ، فأحيانا ما يمثل (يرى أو

يتصور) أيضا حياته كقصة يصيغها ويمثل (بمعنى يتقمص ويتمثل) دوره فى المجتمع من خلال عملية الكتابة ، وأحيانا ما يتضخم له هذا الدور وكأنه يقود حركة شاملة لتغيير هذا المجتمع ، وقد يحدثك ادريس عن ذلك ببساطة وقناعة ، وان عجز عن تفصيل مضمون هذا التغيير أو الانقلاب الذى ينشده ، وان انحصرت وجهة التغيير فى الثورة على القيود التى تكبل الحياة .

ويكتب إدريس فى مقدمة مقاله "الفن ... الفعل ، الفعل ... الفن" ("الأهرام" ٧١/١/١٨) فيقول :

"إن الكاتب لاتختلف حياته أبدا عن عمله الفنى ، كلاهما متفتح على الآخر ، شديد الصلة به ، حتى انه ليفكر فى أمور حياته كما لو كانت حياته بطلا من أبطاله ، وكما لو كانت قصته ، وأنه ليفكر فى القصة أو بطلها أحيانا كما لو كانت حياته الواقعية التى يزاولها ..."

حياة الكاتب بهذا المعنى هى أيضا عمل فنى يصيغه أو يكتبه ، والكاتب لايمارس الكتابة وإنما يعيشها كما يعيش حياته . يصدر ذلك التصور عن الحنين المبهم الملح أن يرتفع الفاصل بين عالم الكتابة والحياة أو يمتد عالم الفن فيشمل الحياة ، وأن يعيد الى الحياة ما يفتقده فيها ادريس ، وأن ترتفع الغربة بين الفرد وعالمه المحيط . ولكن ذلك ضرب من الخيال الطوباوى أو من خيلاء الفن ، وليس من الغريب بمقتضى هذه النظرة أن تتحول عملية الكتابة أو يتحول الفن الى عملية طقسية شديدة الغموض ، وبالفعل يقول ادريس :

"الكتابة ليست مهنة ، إلا إذا كان الاستشهاد فى سبيل الحقيقة مهنة ، أو التضحية مهنة ، أو التضحية بالذات صنعة" .

وفى النهاية فالكتابة ليست كتابة ، وإنما شىء آخر ، والعالم الذى تصوره الكلمات ليس عالما مبدعا بواسطة الكلمات ، وإنما شىء آخر . ماهو ؟ لايقول إدريس إنه عالم موجود يستطيع القارىء أن يفترشه ، أو يسكنه ، بالمعنى الحرفى لا المجازى .

فهذا بديهيا من المحال ، وإنما يقول "الكتابة الحقيقية" هى "فعل حقيقى" ، و "الفن العظيم" هو "عمل عظيم" : "ولكن المشكلة الحقيقية أن العمل الفنى الروائى ليس مجرد وهم أو كلام ، والكاتب ليس صانع أوهام ... المشكلة أن الفن العظيم هو أساسا (عمل) عظيم ، والكتابة الحقيقية ليست جملا متراصة وكلمات ، إنها (عمل) حقيقى ، وصراع حقيقى ..."

ما معنى كلمة (عمل) حقيقى وصراع حقيقى ؟ من البين أن ادريس لا يقصد بهذه الألفاظ المعنى الاعتبارى أو الأدبى ، أو التقييمى ، وإنما المعنى الحرفى .

ونتساءل أولا : ماهو مقياس هذا "الفن" الذى هو "فعل" ، وماهو مقياس "الكلمة" التى هى "فعل" ؟

يجيب إدريس على ذلك معبرا عن طموحه العظيم ، وهو أن تصل قدرة الفن والكلمة إلى مستوى الفعل :

"إن فنية العمل فى رأيى وصدقه وجماله ، يقاس بمقدار فاعليته ، وتأثيره على نفس المتلقى أو القارىء ..... نادرا جدا فقط ما نقرأ ونهتز اهتزازا عميقا بما قرأناه ، بحيث اننا نصبح بعد القراءة غير ماقبلها ، بحيث نتغير حقيقة ، نعتنق مبدأ آخر ، نتخذ من الحياة موقفا آخر ، يتغير هدفنا من الوجود ..."

إحداث الأثر هو جزء من تراث الأدب ووظائفه على طول العصور ، وما من كاتب إلا ويمارس عمله بالنظر إلى المتلقى أو القارىء . ولكن الفن يكاد يتحول هنا وفقا لما ينشده إدريس الى أداة سحرية تنقل المتلقى أو القارىء من حال إلى حال ، وترتفع قيمة الفن بمقدار هذه القدرة ... أنحن بحاجة الى القول أن الذى يغيرنا هو أولا التجربة المعاشة والخبرة ، وأن أعظم انجاز للفكر والفن هو أن يعمق الوعى بالتجربة ... وأن ينمى قدراتنا المعرفية والجمالية ... أيا كان الأمر ، فحتى الآن لم تتحقق معادلة إدريس "الفن ... الفعل ، الفعل ... الفن" ، ومن ثم نراه يعود إلى بداية المقولة التى

بدأ منها ، ويحاول البرهنة عليها بتكرارها بألفاظ جديدة ، وهكذا تكتمل الدائرة :

"هذا النوع من الكتابة لايمكن أن يكون مجرد كلام ، ولا يمكن أن يكون خالقه صانع أوهام . الكلمة هنا ليست كلمة ، إنها عمل . إنها action ، ولايمكن أن تجيء أيضا إلا نتيجة action .

هذه الكلمة الديناميكية الحاوية لتحفة الحقيقة تزلزل أعماقنا ، لايمكن أن تكون مجرد براعة فى رسم الحروف أو ذكاء فى ابتداع التشبيهات . هذه كلمة صادقة ، والصدق هنا ليس عكس الكذب . الصدق هنا معناه أنه فعل حقيقى ، وليس أبدا بديل فعل ، أو عجزا عن امكان فعل" .

تختلط فى هذه الفقرة الفروض والنتائج ، وتغمض الألفاظ . فما معنى "تحفة الحقيقة" ، وماهو مضمون "الكلمة الديناميكية" وماهو هذا الفعل الذى تتحول اليه الكلمة ؟

للتغلب على هذه الصعوبة يختار إدريس لفظ action ، وهو لفظ أكثر حراكا ، وإيحاء من لفظ فعل ، ولكن هذا جميعه تحصيل حاصل ، ولون من الجرى فى المحل .

لايتحدث إدريس فى مقاله عن برنامج ، ولا يتطرق إلى مضمون ، ولايناقش اشكالية الثقافة والأدب فى المجتمع القائم . وانما يدور فى دائرة الانفعال ومسرحة الكتابة فى محاولة للخروج بها من العزلة إلى الحياة . وفى محاولة للاحتفاظ بقدرة الفن والأدب على التميز فى عالم "تمطر فيه السماء حروفا وكلمات" ، وينتج فيه الكثيرون الكلام فى شتى الموضوعات بسرعة الماكينات .

لاحساسه بتراجع الفن ودوره فى هذا العالم ، الذى يتضخم يوما بعد يوم ، والذى تحكمه قوى متشابكة ، وبدافع من زهوه وطموحه غير المحدود كفنان ، يطمح إدريس أن يتخطى الفن حدوده كفن مادته الكلام واللغة ، وأن يرتفع إلى مستوى الأحداث . وتؤدى به هذه الرؤية التضخيمية أو الميتافيزيقية إلى

أن يصوغ تصوره للفن الذى يتحول إلى فعل أو يصبح معادلا للفعل . وهكذا دون أن ندرى ينتفى الفن كفن ، ويتحول إلى شىء أخر ، وتتحول الكلمة إلى شىء مطلق نهائى ، وهكذا من حيث لايدرى يقدم لنا إدريس القديم فى ثوب جديد ، ويرتفع بالفن فى نهاية مقاله ـ كما يفعل الفكر المثالى ـ فوق الفعل وفوق عالم الاجتماع .

ومع ذلك يظل الفرق بين إدريس وبين مثالية رواد الأدب الحديث عظيما . فهؤلاء قد رأوا فى الفن وحدة الخلود ، وارتفعوا به فوق غايات الحياة الدنيا ، وتنعموا به فوق القمم ، أما المثالية التى يقع فيها إدريس ، فتنبع من الأضداد والمتناقضات والأخيلة القهرية ، ولاتخلو من لمحة مأساوية . فبقدر ما يتضخم العالم المحيط وتزداد الضغوط ، يضخم إدريس من تصوره للفن ودوره ، ومن الكلمة التى يبدعها ، (وقد يفسر لنا هذا تلك المعارك التى يخوضها مع مخرجى مسرحياته ، لأنهم لايتعاملون مع كلمته بقدسية ، أو يتعاملون معها بلا حرج وبحرية ، يحس معها إدريس آنهم يعتدون على آخص خصائصه) .

فى ثياب دون كيشوت

أية هوة تفصل إدريس عن أولئك الخالدين فى الكلمة ؟ إن ادريس من الوعى بحيث يدرك أنه بمقولة "الفن ... الفعل ، الفعل ... الفن" إنما يأتى شيئا شبيها بما أتاه دون كيشوت ـ بطل سرفانتس الشهير ـ حين خرج ومعه تابعه (سانشوبنزا) ليقاتل الفرسان الذين قرأ قصص مغامراتهم وبطولاتهم فى "روايات الفرسان" ، أى فى بطون الكتب ، وحين نازل طواحين الهواء وقطعان الضأن ، متوهما آنه ينازل الخصوم والأعداء .

يرى إدريس نفسه فى موقف دون كيشوت ، ويشبه نفسه بدون كيشوت ، ولكنه يعيد تفسير قضية هذا الفارس "ذى الوجه الحزين » ، أو يحاول تفسيرها من جديد وفقا لمقولة "الفن ...

الفعل" . يقول إدريس :

"فدون كيشوت وقد دجج نفسه بالسلاح ، واصطحب تابعه ، وخرج يطلب البطولة عن طريق مبارزة الأعداء وصرعهم ، يصدر موقفه هذا عن نفس الدافع الذى يحدو بالكاتب آن يكتب آو الفنان أن ينتج . وإن الأعداء الذين يقضى عليهم الكاتب فى روايته وهميون ـ مثلهم مثل اعداء دون كيشوت تماما ـ وكله صراع على الورق وكلام فى كلام ، هذا صحيح . ولكن المشكلة الحقيقية آن العمل الفنى الروائى ليس مجرد وهم أو كلام ، والكاتب ليس صانع أوهام ...... المشكلة آن الفن العظيم هو آساسا (عمل) عظيم ...."

ونظل نناطح السحاب ، آو نبارز كدون كيشوت طواحين الهواء ، متخيلين أننا نقاتل خصوما ، ونخوض معارك ، ننهب البطاح ، ونعتلى قمم الجبال ، ونهبط إلى القيعان ، ونواجه الموت ، ونقهر العدم ... ومن جديد نشحذ السلاح ونركب الصعاب ، ونقهقه ونسمع الصدى ... ولكن الفتور يفاجئنا من حيث لاندرى ، ويطل علينا الاكتئاب بوجهه الصامت الكريه : فتضيع النشوة ، وتتقلص الرغبة ، ونغوص ونغوص ، ونكاد نستسلم للعدم ، ولكننا نهب فزعين تدفعنا إرادة الحياة (أو "حلاوة الروح") ... ونمتطى صهوة الجواد من جديد ، ونعاود الكر والفر ...

هذا ما يعيشه ويفعله إدريس على الورق فى جميع ما يكتب . (بل إن مخطوطاته التى يدفع بها أحيانا الى المطبعة ، تحمل بوضوح آثار هذا الصراع والجهد ، وكأنها لم تكتب بالمداد فقط ، وإنما أيضا بالدم والدموع . وهذا الصراع هو المضمون المباشر لمجموعة من قصصه وكتاباته (أنظر"الخدعة" و"اللعبة" و"حلاوة الروح" و"يموت المزمار" ...) ولكن إدريس لا يعيش هذا الصراع على الورق فحسب ، ولا يعيشه فى عزلة عما يجرى حوله ، وانما يعيشه مع الأحداث والأيام .. وينشد به الصدى والأثر .

·صراع الورق والاحساس بالوجود

صراع الورق هذا هو محاولة مستمرة للاحساس بالذات ، ومحاولة للحضور فى خضم أحداث غريبة ، وفى ظل قوى مسيطرة ، ملموسة ومجهولة ، تحكم على الفرد بالغياب ، بل وتطالب أن يتقبل الغياب وتغريه بالغيبوبة . قد تقول له ما عليك ، وماذا بوسعك أو الدنيا بخير ... وماهو الحل ، وتدعوه أن ينغمس فى اللاوعى . ومن ثم كانت نوبات التمرد والغضب التى تجتاح إدريس من حين الى حين ، فهو ينظر حوله فيبدو له العالم فى غيوبة غريبة . وأقصى مايخشاه إدريس هو الغياب ، هو أن يلفه الصمت والخوف ، ويخشى أيضا أن تنقضى حياته فى صراع الورق ، وفى أوهام الكتابة ، أو الابداع فحسب ، فصراع الورق ذاته مصدر قلق كبير ، فهو فى النهاية ليس بديلا عن الحضور الحقيقى والتأثير فى مجرى الأمور . ومن جديد يهب كدون كيشوت ، ويعتلى صهوة جواده الهزيل ، يرفع بيرقه وينشد أرض المعركة .... ولكن هذه المعارك تخلف آثارها .... وتزداد الندوب والتجاعيد فى وجه الفارس القديم . ويموت الزمار ولايكف ....

وأيا كان الأمر ، فيوسف إدريس جزء من أحداث مصر خلال أكثر من ثلاثة عقود .

« البطولة والصدق » فى الانتحار على الطريقة الهيراكيرى

فى ديسمبر عام ١٩٦٩ انتحر الكاتب اليابانى ميشيما على الطريقة اليابانية المعروفة « بالهيراكيرى » . أثار الحادث أصداء فى نفس يوسف إدريس ، فقد صادف وقوعه زيارة له إلى اليابان ، فكرس له مقالين طويلين ، الأول بعنوان « قصة انتحار أعظم كاتب يابانى » (الأهرام ١/١/١٩٧١) والثانى بعنوان « الفن ... الفعل / الفعل ... الفن » (الأهرام ، ١٨/١/١٩٧١) ، .

فى المقال الأول يحاول يوسف إدريس أن يستبطن هذا الحادث المثير ، وأن يكشف عن جوهره ومعناه ، ومن ثم نراه يكاد يتقمص شخصية ميشيما ، ويتحدث عن نفسه من خلال ميشيما . أما فى المقال الثانى فيشرح عبر هذا الحادث « نظريته » فى الأدب ، أو ما يسميه كذلك ، ويلخصها فى مقولة : الفن ... الفعل / الفعل ... الفن .

مدخل يوسف إدريس إلى ميشيما هو انتحار هذا الأخير ، فحتى ذاك لم يكن إدريس كما يصرح ـ قد قرأ له شيئا ، ومن المرجح ـ كما نذهب ـ أنه لم يسمع عنه من قبل ، وإن رفعه فى مقاله إلى مرتبة « أعظم كاتب يابانى » .

فى البداية يرفض إدريس فى غضب واضح تفسير أرثر ميللر لحادث انتحار ميشيما . فهذا الأخير يرى أن ما فعله ميشيما ، ليس سوى فاصل استعراضى أنهى به حياته لأنه تأكد أنه لم يعد لديه ككاتب ما يقول .

وفى مقابل ذلك يقدم تفسيره الخاص هذا التفسير النابع من

رؤياه التخيلية (أو الكشفية) لوظيفة الكتابة ، ومن طموحه أن ترتفع الكتابة إلى مرتبة الفعل ، وأن يتطابق الفن والفعل فما أتى به ميشيما كما يرى هو « نوع آخر من (الكتابة ـ الفعل) ، نوع كالمسرح الحى الحديث » وهذه في منظوره أعلى مرتبة يستطيع أن يصل إليها الكاتب من حيث « الصدق والبطولة » .

لم يعد من المثير فى عالم اليوم أن ينهى كاتب أو أديب حياته بالانتحار ، والأغلب أن لا يختلف نبأ الانتحار عن نبأ الوفاة وغنى عن البيان أن الضجة الإعلامية التى أحاطت بانتحار هذا الكاتب اليابانى ، أنما تعود أولا وأخيرا إلى الطريقة التى أخرج بها نهايته .

وهذا وحده هو ما استوقف إدريس وخلب لبه ، فهو أيضا ـ عن وعى أو غير وعى ـ ينظر إلى قضية ميشيما كعمل فنى مسرحى :

« كان الحادث قد مس قلبى بعنف ، ولو تأمله كل منا قليلا لما استطاع أن يفلت من زمام تفسيره ، ولم لا أقول إنى ترجمت الحادث إلى واقعنا فورا ، وتصورت أكبر كاتب لدينا ، وقد رتب لعملية إجهازه على نفسه . وكأنما يرتب لعمل فنى وبنفس الاحكام ..

أما موقف هذا الكاتب اليابانى .. الفكرى والسياسى ، ومحتوى دعوته التى من أجلها أو بسببها أنهى حياته ، فهى شىء مصاحب أو جانبى . ويكتفى إدريس « بالتقاط » ما يتناسب منه مع هذا العمل الفنى ، أى الانتحار المدبر المتقن المحكم . وفى فقرات من مقاله لا يتحدث إدريس عن ميشيما الكاتب ، وإنما عن تصوره لهذا الكاتب الذى أقدم على هذا « الفعل » . فهو يقول على سبيل المثال : .

« وهو (أى ميشيما) أبدا ليس رجلا من فولاذ ، إنه فنان مرهف الحس تماما لديه مخزون هائل من الإحساس . وهؤلاء المرهفون المزودون بالاحساس الأعظم ، لم يكونوا يوما رجال الارادة التى لاتتزحزح .. » .

يضع إدريس حادث الانتحار هذا فى إطار من الشعور القومى والتقاليد الأصيلة لأمة من أمم الحضارة القديمة ولشعب من شعوب القارة الأسيوية ويصور ميشيما كممثل للضمير القومى اليابانى (أو « الضمير الأعمق للقومية اليابانية ») الذى ثار حين رأى كيف أن صعود اليابان الصناعى قد بدأ يفترس الانسان اليابانى ذاته وموروثه الحضارى :

« لقد جاء الانسان اليابانى ـ إذن ـ بالصناعة ليستخدمها كوسيلة للتفوق ، فتولت الصناعة نفسها تغييره ، تولت إذابة التعاليم التى تراكمت أجيالا فوق أجيال .

« جيل جديد طاغ مكتسح نشأ ، وسائل حديثة من راديو وتليفزيون وصحافة تمسح الماضى كله ، وتحيل مسرح الكابوكى الشهير .. إلى متحف ، « وتقاليد الحيثا العتيدة » إلى سلعة سياحية ، وإلى لون من الفلكلور ، ومن ثم ـ والحديث هنا ليوسف إدريس ـ أراد ميشيما أن يستنهض « همم الأجيال الجديدة » « ويذكرها بما فات » ، ويقص عليها « قصص الأمجاد » ، وكون لهذا الغرض . « جيشا خاصا » ضم ٩٨ شابا ، كان يمرنهم بنفسه على المصارعة اليابانية ، وعلى أساليب القتال المختلفة ، وكان يعدهم ليكونوا نواة الجيش الأمبراطورى الذى لابد فى رأيه أن يوجد .. ليعيد لليابان عصرها الذهبى ..

ميشيما ـ هكذا كما هو واضح ـ من ممثلى الماضى الذهبى أو الفكر السلفى في اليابان ، وللفكر السلفى أيضا فى البلدان الصناعية المتقدمة ممثلوه ، وإن اختلفت صيغ هذا الفكر باختلاف الماضى الحضارى ، وبإختلاف الواقع القائم . ومن معالمه الغالبة العنصرية ، والشعوذة ، والتشيع العقيدى المطلق ، والانقياد بلا حدود ، وفى صوره المتطرفة يلجأ هذا الفكر عادة إلى العنف الدموى الأعمى ، وقد ساهم هذا الفكر فى دفع اليابان إلى حرب بهدف التوسع والسيطرة ، وهذا حديث طويل مطروق .

ولكن هذا جميعه لا يحظى باهتمام إدريس فما يثيره هو مسرحية الانتحار الكبرى التى بها انتقل ميشيما من « الفن » إلى « الفعل » أو من « الفعل » إلى « الفن » وليس مضمون هذه المسرحية . والغريب أنه يدرك أيضا أنها مسرحية أو معركة .. « دون كيشوتية » ، أو وهمية تلك التى خاضها ميشيما ، وقدم حياته قربانا لها . ولكن لأدريس تفسيره الخاص « للدون كيشوتية » ، فالمعركة كما يرى هى المعركة ، طالما أخذها صاحبها ، مأخذ الجد والخيال فى مرتبة الحقيقة ، طالما أخذه صاحب هذا المأخذ . وبدون أن ندرك ذلك لن نفهم إدريس فلنتابع قصة ميشيما كما يصورها .

« يؤذن في مالطة »

« وحين أحس ميشيما أنه أنما يؤذن فى مالطة ، قرر أن يقوم بما لا تستطيع الكتابة نفسها أن تقوم به . قرر أن يقوم (بالفعل) بما هو أكبر وعظم وأهم من الكلمة . وهكذا خطط للعملية كلها مع جيشه الصغير ...

أقتحم ميشيما مكتب قائد الأمن وأخذه رهينة ووفقا لما طلب جمعوا له نحو الألف من الضباط والجنود ، فأخذ يخطب فيهم مطالبا إياهم بالقيام بانقلاب يغير وجه الحكم « بحيث تتمكن اليابان من استعادة قدرتها على التسليح ... » ثم دعاهم للانتحار معه من أجل إيقاظ ضمير الأمة . « ويقولون إن القوات ظلت تنظر له بسخرية وتضحك مما يدعوها إليه .. » وحين أدرك ميشيما فشله عاد ادراجه إلى غرفة قائد قوات الأمن وانتحر على طريقة الهيراكيرى .

إن الرؤيا التخيلية هى التى تجسم لادريس هذا الحدث كما تجسم له الكثير من أحداث الحياة اليومية التى يصورها فى أعماله . لقد انتحر ميشيما فى اللحظة التى أدرك فيها أن دعوته بلا جدوى وبلا صدى وككاتب يحس كثيرا أنه يكتب فى

فراغ وبلا صدى ، وأن دور الكاتب المسموح به فى الوطن العربى هو دور « الكومبارس » ، وأن حديثه أشبه بمونولوج متصل ، « الآداب » ٢٢/١ ، ٧ [1] وكأنه « يؤذن فى مالطة » .

وهذا من أسباب التقارب أو التعاطف مع ميشيما ولان إدريس يضخم على الدوام من موقفه ككاتب يحس بطبيعة الحال أنه إنما يؤذن فى مالطة . ثم إن للكتابة عنده وظيفة حيوية ، فهو يعيش الحياة من خلال الكتابة ... وبمقدار ما يعقد الأمل على الكتابة يحس بعدم جدوى الكتابة . ولا غرابة إذن أن يفاجئنا إدريس من وقت لآخر بالاعلام عن قراره بالكف عن الكتابة (انظر « يموت الزمار .. » « الأهرام » ١٧ و ٨١/٤/١٨) .

الغريب أن إدريس يناقض نفسه فى مقاله فى الكثير ، فهو يناقض نفسه باحتفاله بميشيما كأعظم كاتب يابانى ، وبما يضفيه عليه من صفات « البطولة والصدق » ، فهو ذاهب إلى اليابان بهدف تقصى حقائق هذا الشعب الاسيوى الغريب الذى استطاع دون غيره من بين جميع شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية أن يستوعب تكنولوجيا الغرب وأن ينافس الغرب الصناعى ، بل استطاع أن يحتفظ بالكثير من طاقاته التراثية (مثل روابط التكافل والتضامن ومشاعر الانتماء والولاء) وأن يوظفها بنجاح وفاعلية قصوى فى هذا المجال

---

(١) يقول إدريس فى ندوة له فى بيروت بعنوان « هل للأديب العربى دور ؟ » : ما الذى يحدث إذا نهضنا ذات صباح فوجدنا أنه ليس ثمة كتاب ولا مجلة ولا ثقافة ؟ أغلب الظن أن أحدا لن يشعر بالخسارة .
دور النشر (« الآداب ، السنة ٢٢ ، ١٩٧٤ ، العدد ١ ، ص ٧١) وهذا جانب

الجديد . وإدريس ذاهب إلى اليابان لتقصى مظاهر وذعائم هذا النجاح أو قل إنه ذاهب إلى بلاد تعيش عصرها الذهبى . وبوجه عام تبدو اليابان كنموذج فريد يداعب الانسان فى بلاد العالم الثالث ، كنموذج يثيرالأعجاب والعجب . وأين ذلك الصرح الصناعى الضخم الذى شيدته اليابان من بعض تقاليد الجيش أو مسرح الكابوكى .. وهو ما يدركه إدريس جيدا ويفصله فى مقالاته عن اليابان .

وعلى الرغم من ذلك فإن مسرحية انتحار ميشيما تثير خياله وأشجانه كوسيلة لتحقيق الوحدة بين الفن والفعل ، أو كمحاولة لعبور الهوة بين طموحات الانسان العامضة وإمكاناته والتوفيق بين مشاعره ومسالكه فى الحياة ، وإدريس يعانى أبدا وبحدة من الانفصام الذى يسم الحياة فى المجتمعات العربية على مختلف المستويات (أنظر - بوجه خاص قصته « نيويورك ٨٠) ويعانى هذا الانفصام كجزء من تكوينه الشعورى والجدانى بحيث يصف نفسه بأنه « مزيج من عدة شخصيات متناقضة » (الأنوار ، ١٩٧٤/٥/٨)[1]

وكأن جزءا من ذاته يطارد ذاته على الدوام ولا غرابة إذن أن يرى (البطولة والصدق) فى رفع الانفصام ، حتى وان كان الطريق إلى ذلك هو الانتحار على طريق الهيراكيرى ، أيا كان المضمون أو كانت الشعوذة السلفية التى ينطوى عليها هذا الفعل .

كلمة عن ميشيما

فى العدد ١٦٩ من « المجلة » (يناير ١٩٧١) يعلق وجيه الشناوى على موت يوكو ميشيما وينقل طرفا من الآراء المختلفة عنه ، فيقول :

« وكانسان ... كان ميشيما نموذجا للتناقض بين الفكر والعمل . كان ينادى بالعودة الى تقاليد الساموراى المجيدة ، وأساسها التقشف وانكار الذات ... ولكنه كان يعيش حياة حسية كاملة . عرف عنه تهمه الشديد فى الأكل ، واهتمامه البالغ بالمظهر والملبس ، إقباله على كل متعة حسية جسدية .. مما جعل البعض يقارن بينه وبين هيمنجواى من حيث نوع الحياة التى عاشها كل منهما . كان ميشيما مثالا يسعى على قدميه ، مثالا للتناقض بين قوتين يابانيتين عريقتين .. القوة الروحية والقوة الأرضية .. » (٧٩ / ٨٠) وتجمع الآراء التى يوردها الكاتب على أن ميشيما كان شديد التعلق وجدانيا وعاطفيا بالقرون الوسطى ، وقد أدى به ذلك إلى الاختلال الذهنى ، والتعصب المرضى لتقاليد الماضى ، ومفاهيم الاقطاع ، وربما إلى النظر إلى « عملية الانتحار باعتبارها قمة السعادة والبهجة » (٨١) .

ويفسر جون بسنز ، مترجم أعمال ميشيما إلى الانجليزية ، انتحاره بأنه « كان صورة أخرى من صور انسياقه وراء الشهوة .. أو بالاحرى آخر شهواته على الأطلاق .. » . (٨٢) .

الاكتئاب والكف
عن الكتابة والقراءة

« أى شىء .. إلا أن امسك القلم مرة اخرى واتحمل مسئولية تغيير عالم لايتغير ، وانسان يزداد بالتغير سوءا ، وثورات ليت بعضها ماقام .. » (« **يموت الزمار** .. » فى الأهرام ١٧ ، ١٩٨١/٤/١٨)

عشرة اعوام بعد ذلك التمجيد العظيم للفن باسم « الفن ، الفعل ، الفعل .. الفن » . يعلن ادريس على رءوس الأشهاد افلاس الفن ، وعدم جدوى الكتابة ، ليست كتابته وحده ، ولكن كل كتابة ، منذ عرف الانسان الكتابة ... بل إنه يعزى جرائم العالم ، ما ارتكب منها فى الماضى ومايرتكب فى الحاضر الى الكتابة ، ويعلن قراره بالكف عن الكتابة والقراءة ، فقد ضيع عمره فى الكتابة بلا جدوى حتى استحال الى كلام ، وحتى اصبحت روحه من ورق ، وأحلامه وافراحه اشباحا من المداد .

عشرة اعوام مضت بين مقال ادريس الأول « الفن .. الفعل ، الفعل .. الفن » (١٩٧١) ومقاله الجديد « يموت الزمار » (الأهرام ١٩٨١) كانت أعواما مجدبة فى حياة ادريس الكاتب ، وعصيبة صحيا ونفسيا عاش فيها على رصيده الابداعى القديم واكتفى فيها بالخواطر والتأملات التى يكتبها فى « الأهرام » بانتظام بحكم الوظيفة . ومن مجمل كتاباته في هذه الفترة قد لانجد غير قصة واحدة جديرة بالتنويه هى « نيويورك ٨٠ » ويشبه ادريس فى هذا الكثيرين من الأدباء فى السبعينات خاصة من ابناء جيله فقد هجروا الانتاج الابداعى واقتصروا على كتابة الخواطر والانطباعات

والنظرات ، بحيث يمكن أن نطلق على السبعينات عقد الخواطر والنظرات (الاستثناء البارز هنا هو نجيب محفوظ) .

عشرة أعوام مضت شهدت فيها مصر من التغيير الجارف السريع مالم تعرفه فى أية فترة من تاريخها الحديث . فقد دخلت بين يوم وليلة عصر الانفتاح والترحال الى البلدان العربية ، وعصر الصراع الفردى للطفو على السطح . تشتت اجيال من المثقفين والكتاب بين لندن وباريس وبيروت ودول الخليج وسقطت الثقافة . وفى الوقت الذى كانت فيه اطر المجتمع وموارثه تتهرأ ، وتتحول الى شىء خرافى بلا مستقبل ، ويتحول جمع المال الى قيمة القيم ، قيل ، فلنعد بناء الانسان المصرى ..

وكأن هذا الانسان الجديد يبعث بقدرة قادر من الأنقاض والعدم . ولكن هذا منهج الجهالة والاستبداد فى الأزمات . ولعل اكثر معالم هذه السنين هو تراكم القلق وشعور العجز والاكتئاب عند الناس .

وما التجربة التى يرويها ادريس فى « يموت الزمار » ويأسه من الكتابة وقراره أن يصمت وأن يكف عن هذه الحرفة ، الا محصلة لهذه التحولات والمتغيرات . وقد كان لهذا المقال صدى كبير عند صدوره ، وكأن كل من قرأ هذا المقال قد قرأ فيه حالته ومشاعره ازاء مايرى ويعيش ، على اختلاف الوظائف والمواقع ..

فى البداية يقرر ادريس هجر الكتابة والبحث عن شىء آخر محسوس ذى نفع أو جدوى أو أن يكون مجلبة للمتعة أو شىء بديهى يمارسه بحكم الفطرة فبقدر ما كان يحلم بدور الكتابة فى تغيير المجتمع ، فقد الايمان بالكتابة ، فلنقرأ هذه الفقرة بكلماته :

« فلقد كل حلمى بالكتابة كحلمى بالثورة كحلمى بالمعجزة القادرة على شفاء كل وأى داء ... وفى عمرى انا سأرى اختفاء الحفاء ، وعمومية الكساء وزوال الحاجة واكتفاء كل محتاج . كانت واحة العمر ألجأ اليها كلما نضب معين الخيال ، وأتزود منها وبها

بالقدرة على مواصلة اللهاث ... وكأنني سأصحو فى الغد لأجد الصباح فجرا ليس فجر يوم ، ولكن فجر عصر ، عصر كامل تام يعود فيه الانسان يحب بكل فهم وعمق وظمأ الحب ، ويعيش ، وروعة الحياة يشربها مترعة ، قطرة وراءها قطرة ، ولكل قطرة طعم ، ولكل لحظة زمن تمر أشواق وصهللة ومعان .

حياة استمتع فيها الى الثمالة ... حياة أنا فيها حاب محبوب ، عاشق معشوق ، مؤثر ومغير ، ومتأثر ومتغير ، ودائما الى الأعلى والأروع ، حياة حياة ، اتعرفون ماهى الحياة ؟ (« يموت الزمار » فى الأهرام ، ١٩٨١/٤/١٧) .

والآن وقد تبددت هذه الأحلام ، يهجر الكتابة ، ويجرب أولا العمل اليدوى الفنى ، أو بالتحديد مهنة اصلاح اجهزة الفيديو ويستعين على ذلك ببعض المراجع والاجهزة ، وسرعان ماتنكشف له اسسها فى أيام قليلة ، فإذا هى بلا أسرار وسرعان مايمل .. فيجرب العودة الى « قلب الحياة » ، وارتياد الاندية والسهرات ، ولكنه لايصادف الصحبة التلقائية وحرارة اللقاء ، وانما يجد نفسه بين أناس مقنعون يمثلون أدوارا لايجيدونها ، ويعاوده السأم ويجرب الاكتفاء بدور الاب ، فيجد أن هذا الدور ايضا قد أنتهى ، يجد أن هناك قوى منافسة عظيمة الشأن قد سلبته وظيفة الأبوة ، فماذا يستطيع الأب فى « عصر الوثنية الحديث » ؟ هناك أباء وآلهة جديدة هى « الحرية والمال والبنات والمتع » ، وهناك شابا لايثقله ماضى أو تاريخ ، وانما يحلم فحسب بالكسب السريع واقتناء السلع ..

وفى النهاية يقرر التقاعد ، أو أن يعيش كالمتقاعدين ، على الرغم مما يحسه فى نفسه من طاقات ، وما أن يبدأ هذه التجربة حتى يفاجأ بأنه قد بدأ يفقد الرغبة فى كل شىء : قواه تتسرب منه وحواسه تبتعد عن عالمه المحيط ، وهاهو الموت يزحف اليه ، الموت شعوريا وجسديا : « بمثل مافقدت الرغبة فى الحركة ، فقدت الرغبة في أشياء كثيرة جدا . لاشىء أريد ، لا الشوق أريد لا القلق

على ابن أو زوجة أو صديق أو قضية ... لا احتجاج لاتفكير مطلقا في أي مقاومة لاشيء غير انتظار النهاية .. »

وما تقوله هذه السطور ومايرويه ادريس في مقاله هو تصوير مباشر محسوس ودقيق للاكتئاب ، وليس الاكتئاب كحالة فردية ، وانما كصدى للاكتئاب الجماعي الذي عاشته وتعيشه قطاعات كبيرة في المجتمع المصري ..

فالقضية الأساسية هي العجز والقهر العام ، وشعور الفرد بأنه مضيع في مهب الريح ، تغتاله قوى لاطاقة له بها ، ولاقدرة له على التأثير فيها ... وأن هياكل الدولة ومؤسساتها الحاكمة لاتمثله وإنما تجهله ، وتنفي وجوده وطاقاته وتحكم عليه باللاجدوى . بل إن البعض في قمة المناصب ـ والحديث هنا عن حالات بعينها ـ قد قتله هذه الشعور المروع بالقهر والاحباط ، قتله نفسيا قبل أن يقتله جسديا . وهناك من ضيعه القهر ، وأفقده نور العقل ، أو على الأصح أنه ازاء حدة الصراع الذي احتدم في نفسه بين الرؤية والعجز ، هبط الى ظلام اللاوعي . وما التطرف الديني في جوهره إلا رد فعل متطرف آخر لهذا الموقف .

ولكن فلنترك حديث الاستجابات المتطرفة هذا ، ولنكتف بالحالة العامة التي يصورها ادريس في « يموت الزمار » فعلى الرغم من أنه يتحدث عن نفسه ، فإنه يعرض لتجربة نموذجية متكررة قد تختلف من حيث الحدة ، ولكنها لاتختلف من حيث الطابع ، حين يعجز عن تبرير العمل الذي يمارسه ويفقد هذا العمل مغزاه ، يجرب ادريس بعض البدائل ، ولكنها تفشل في تعويضه عما يفتقد ، فهي في النهاية بدائل ومحاولات للنسيان وتخدير الذات ومن ثم ينسحب الى الملاذ الأخير ، الى الأسرة وجدران المنزل ، ولكنها ذاتها لاتعيش بمعزل عن القهر الخارجي ، وتدور في فلك المحيط الخارجي ودورة الزمن الضائع ، ومن العسير ان ترفع عنه عبء اللامعنى واللاجدوى . بل الأرجح أن ينعكس الاحباط والسأم على علاقاته الأسرية وبالفعل نراه ينطوي على ذاته ، ويتعطل

نشاطه الحركى ، وبالتدريج يقل شعوره بما يجرى حوله ويصيبه نوع التبلد واللامبالاة ازاء اقرب الناس اليه .. ويتسرب اليه الاحساس بأنه يتهاوى ويسقط ويقترب من النهاية ، ويرى نفسه ازاء الموت وتتخيل اليه نهايته فى صورة الاصابة بجلطة فى الرئة فى هذه اللحظة الفاصلة فحسب يصيبه الهلع ، ويعاوده الحنين الى الحياة . ويكتشف أنه لكى يحيا ، لابد أن يعاود الكتابة حتى ولو بدت له بلا معنى ولا جدوى عليه أن يلعب دوره رغم كل الشكوك ، عليه أن يتلبس الدور الذى تلبسه . فيقرر العودة الى الكتابة والحركة وتسجيل هذه التجربة فى « يموت الزمار » .. هى ذاتها محاولة للتغلب على الاكتئاب واللاجدوى بتصوير مراحل هذه التجربة . ومن ثم يقول مبررا لك ولنفسه وظيفته :

« اليس الأروع ان تظل تعزف مهما بدا عزفك نشازا وشاحبا محتما سيأتى اليوم الذى يعلو ، ويجبر الناس من صدقه على السمع ، أو حتى اذا لم يأت اليوم .

فماذا نفعل انه وجودك . لافكاك منه .

وبطبيعة الحال فان المشكلة تنته فأسبابها قائمة وكيف تنتهى دون ان ترفع اسبابها ! وكيف ينتهى الاكتئاب وشعور اللاجدوى من خلال التأمل أو قل من خلال تأملات المكتئب . وبوضوح شديد يدرك ادريس انه حبيس هذه الدائرة :

« فلا أزال حبيس قدرى وموجاتى . مهما صرخت أو تحاييت أو تماوت أو مت . أممكن أن يكون الحبيس سعيدا حتى لو كانت حياته فى سجنه . »

وهكذا تكتمل الدائرة أو تكتمل دائرة الاكتئاب ففيها يدور الانسان ويعود من حيث بدأ وليست هذه قضية الكتابة الابداعية وحدها ، وان كانت من مكوناتها الاصلية خاصة فى فترات التأمل والمراجعة والاجداب وهى قضية الكثيرين فيما يمارسون من أعمال لم يعد لديهم وضوح فى جدواها إزاء مايرونه حولهم من انقلاب

تجارف فى القيم والموازين والسلوكيات أو ازاء مايعانونه من عزلة وعجز وقلق وتهديد ، ومع ذلك فهم يؤدون أعمالهم أو يزاولون مهنهم بشكل أو آخر ، وبتعاسة الذين لاحول ولاقوة لهم . يشعرون أن ادوارهم قد اغتربت عنهم ، ولكن لاحيلة لهم . ومع ذلك فهم يأملون وينتظرون أى بادرة قد تومىء بالتغيير وبنهاية هذا الضياع فالاكتئاب عبء رهيب يثقل الخطى ، ويقتل الرغبة ، ويقوض الروح والجسد .

فقـــدان الأب
« لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا »

أيتحرر الابن من الأب ؟ ولكنه يستمد وجوده واحساسه بذاته من الأب . وكيف له أن يعيش دون أب ، أو كيف يكون الوجود دون الأب ؟

هذا هو الموضوع المباشر لقصة يوسف ادريس « الرحلة » التى كتبها فى يونيو ١٩٧٠ ، ونشرها ضمن مجموعة « بيت من لحم » (القاهرة ١٩٧١) .

القصة فى صيغة منولوج داخلى يتحدث فيه الابن مع الأب ، وتبدأ بالعبارة التالية : « أنت وأنا ومن بعدنا الطوفان » (٧٣)

« الأنا » التى تتحدث هنا تكاد تتقمص هذه الآنت ، فهى لاتتخيل وجودا لها دون هذه الآنت » .

بهذه العبارة الأولى تبرز القصة عمق الرابطة التى تربط الابن بالأب . ولكن ... وهذا هو الغريب ... كى يظلا سويا ، لابد أن يرحلا « بعيدا » :

« سنرحل حالا ، سنرحل الى بعيد ، بعيد الى حيث لاينالك أو ينالنى أحد ، الى حيث نكون احرارا تماما نحيا بمطلق قوتنا وارادتنا وبلا خوف » .

مع بداية الاعداد لهذه الرحلة نتبين اسباب الرحلة ، فالأب قد ادركته المنية ، قد وافاه الأجل ، والابن يرى ذلك ويلمسه ، ولكنه ينكره على نفسه ووعيه ، ويسلك ويتصرف وكأنه لايستطيع أن يعقل أن « الأب » قد رحل عن هذا العالم وكأن موت الأب سر يستطيع أن يخفيه عن الغير ... أو كما يناجى أباه :

« فليظل الأمر ـ إذن ـ سرّا بينى وبينك » (٧٤)

وها هو يلبس الأب ـ أو يلبس الجثمان ـ ثيابه المفضلة ، ويمضى به فى حذر الى عربته ، ويجلسه بجوار مقعد القيادة : « الآن استرح واجلس . ضع ساقا فوق ساق ... » (٧٤) وينطلق بالعربة منتشيا بنجاحه ومنتشيا بالحديث الى ابيه الصامت بجواره . وهو فى هذا الحديث يصف مايجرى فى الطريق من آن لآخر علاقته بأبيه . ولكن بقدر ما تفصح كلماته عن تعلقه بالأب وعن تشخصه له ، تفصح ايضا عن مشاعر الانطلاق والارتياح لانتهاء سلطان الاب . قد تغيرت بصمت الأب الأبدى العلاقة بينهما ، وها هو الابن يحدث اباه فى جذل واضح قائلا :

« انت من جيل القطار . القطار الذى لاخيار فيه ، لاتختار الا عبوديتك ، أنا من جيل العربة ، الحرية عربة ، الرأى عربة » (٧٦/٧٥) .

كان دائما يخشى هذه السلطة التى يمثلها الأب ، ويشعر أن خيطا ما ، يشده اليها ويربطه بها على الدوام :

« أنت الوحيد فى الدنيا الذى كنت اخافه : كنت دائما فى بيتنا ، تربطنى تشدنى ... » (٧٧)

ويتساءل بعد فترة فى دهشة عن تلك المشاعر الغريبة التى كانت تنتابه أحيانا : « لماذا كرهتك فى أحيان ؟ لماذا تمنيت فى لحظات أن تموت لأتحرر ؟ مستحيل أن أكون نفس شخصى الآن يدرك انه حر الحرية الكاملة بوجودك معه ، الى جواره ، موافقا على كل ما يفعل » (٧٧)

فى كنف الأب قد عرف ايضا الأمان والانتماء واليقين ، ونراه يستعذب فى مخيلته هذه الاحاسيس من جديد ، وكأنه يتمنى أن تعود به الأيام الى حمى ابيه ، الى الأمان الذى يقدمه الأب . (فى هذه الفقرة من القصة تتداعى فى مخيلة ادريس نفس الصور والتعابير التى استخدمها قبل ذلك بنحو خمسة عشر عاما فى لوحته

القصصية البيوجرافية « اليد الكبيرة » (مجموعة « حادثة شرف ») وهو ما يبين الأصول أو الرواسب البيوجرافية لهذه القضية على أن القصة تتخطى هذا الاطار الذاتى ، وترتفع الى تصوير علاقة الانسان المصرى والعربى بمؤسسة السلطة الأبوية ، أو بالأب السلطان - أو قل بالحاكم المطلق - فى لحظة تاريخية بعينها ، فمصادر الايحاء هنا ذاتية وتاريخية أو بتعبير آخر تنبع الصيغة القصصية من تجربة المؤلف الذاتية ، ومن حاجة الطفل الذى مازال يعيش داخله الى الأب ، ولكن الذى يصعد القضية ، ويعطيها صفة الشمول انما هو التجربة التاريخية للانسان المصرى والعربى فى مرحلة بعينها . ونكتفى هنا بهذا القدر لنعود الى هذا الحديث فيما بعد .)

ومهما يكن من امر فالراوى أو المتحدث فى هذه القصة موزع بين حياته فى ظل سلطان الأب وبين شعوره الجديد بذاته وحريته . والذى لاشك فيه ان احساسه بحاجته الى الأب يبلغ مداه ، ويتجسم فى اللحظة التى يغلف الموت فيها الأب بالصمت . فى شوارع المدينة المزدحمة يحس بعيون الناس تتابع العربة فى شىء من الريبة ، وعند نقطة التفتيش على الطريق الى خارج المدينة ، يقدم بطاقته ليثبت بها شخصيته وشخصية الأب فى نفس الآن ، ويتنفس الصعداء قائلا : « لننطلق وقد اصبحت بطاقتك . أحبك وأنا مسئول عنك » . (٧٦)

لقد توحد الآن مع الأب ، ولكن الأب قد اصبح فى الحقيقة جثمانا بلا حياة . والى اين مع هذا الجثمان ؟ انه لايعرف الى اين ، ويتمنى ان لايعرف ، وأن تستمر الرحلة بلا نهاية ، ولكن هيهات . فها هو رجل من رجال المرور يقطع عليهم الطريق ، ويشير الى العربة بالتوقف وينظر فى ريبة الى حمولة العربة . هناك رائحة تفوح من العربة ، هى رائحة الإب أو الجثة ... وهذه الرائحة تزداد وتفوح وان تغافل عنها :

« لا ياسيدى ، لا أشم رائحة ، لا رائحة هنا . اين هذه الرائحة ؟ » (٧٧)

. وفى محطة تموين العربات يسأل عامل البنزين دون مواربة ان كانت هناك جثة بالعربة ومن جديد ينكر ويثور :

« تصور السافل يظن أن معنا ميتا فى حين ليس معى سواك .. » (٧٨)

ولكن دائرة الريب تتسع وكلما ازدادت الشبه ، ازداد فى الانكار :

« هذه المدينة فقدت العقل » فالجميع يتابعون العربة بدهشة ، بل إن رائحة الجثة تسبق العربة تعبق الجو ، بل ان الناس تصرخ عند رؤية العربة :

« الجثة . تصور ؟ يريدونك انت الحى جثة يدفنونها ففى أخذك موتى . فى اختفائك نهايتى . وأنا أكره النهاية كما تعلم » (٧٨)

نعم ، انه يدرك أن الأب قد اصبح جيفة ، ولكنه يخشى أكثر ان تأتى هذه النهاية الحتمية ، وأن يفترق الى الابد عن الأب . إنها فكرة رهيبة مزعجة بقدر ماهى ملحة :

« المدينة التالية هجرها سكانها قبل ان نصل ، لابد أن الرائحة كما يزعمون وصلتهم قبل أن نصل .. » (٧٨)

قد ذاع الأمر وانتشر بين الملأ ، وهو بدوره يجتهد فى الانكار ، ويكاد يستنفذ قواه فى سبيل ذلك :

« أنت أنا . انت تاريخى وأنا مجرد حاضرك .. والمستقبل كله لنا ، مستحيل أن أدعهم يأخذونك ، يميتونك ، يقتلونك » . (٧٩)

ويمضى فى محاولة التمسك بالأب والالتحام به ، ولكنها محاولة يائسة لم تعد تدعم شعوره بذاته ، وانما تسلبه هذه الذات . انه يحس الآن انه يتضاءل وينكمش ويضيع ان لم يتخلص من هذا الأب ، ان لم يدفع عنه الأب فى عنف واصرار . قد اصبح الأب عبئا يثقل خطاه ويغل حركته . قد اصبح وعاء بلا محتوى ، وهو يحمل جثمانه فى ذهابه ورواحه . ومهما تعلق بالأب واستمسك به ،

فقد مات الأب وولى زمانه ، ومن ثم يصرخ فى الم ممض بعد أن عيل صبره :

« لابد أن تنتهى انت لابدأ أنا » (٧٩)

فهو يحس انه يختنق . لم يعد فى مقدوره التغافل عن رائحة الموت ، فلا مناص اذن :

« اما حياتى أو موتك » .

واخيرا يفر ، تاركا له العربة قبرا ولحدا . وعلى الرغم من حزنه لفراق الأب ، فهو سعيد لأنه يستطيع الآن أن يستنشق هواء جديدا ، أن يستنشق « شيئا غير تلك الرائحة الملعونة الغالية » .

الموقف التراثي والموقف التاريخي

من العسير أن نحصر موت الأب هذا فى اطار فردى ، فهو يأخذ ملامح الحدث الكونى الشامل ، والذى يعطيه صفة الشمول هو الموقف التراثى الوجدانى العام ، ثم الموقف التاريخى الخاص . تتضخم صورة الأب فى هذه اللوحة التخيلية لتعبر عن ذلك الحنين اللانهائى الى الأب ، وتتضخم بقدر مايتكثف الاحساس بأن الأب قد انتهى ، وبقدر ما يحس الابن بأنه مهدور مضيع ، يسترقه شىء مرغوب مروع ، أو يقيده شىء حميم ولكنه خانق . والأب جزء حيوى من التكوين العاطفى والوجدانى التاريخى الجماعة فى المجتمعات الشرقية ، أما الفرد فيكاد ينطوى تماما أو يتلاشى تحت ضغط التوافق والتسلط والانقياد الذى يحكم الجماعة . ومازال سلطان أو هيلمان الأب (أو قل نظام الأنساب الأبوى) يعيش فى جميع بنيات المجتمع الشرقى الحديث ، سواء كان ملكيا أو جمهوريا ، يعيش فى البنية الفكرية والأيديولوجية ، كما يعيش فى البنية الاجتماعية السياسية على مختلف المستويات ، وفى شتى الأبواب .

والناس فى المجتمعات الشرقية كثيرا ماتتطلع حين تشتد بها المحن وتضيق بها السبل ، الى « الأب المنقذ » . قد تسميه بوحى

من شعورها الدينى « المهدى المنتظر » أو « الامام المرتقب » أو « الرجل الملهم » أو « المصلح الموعود » . وفى الماضى كثيرا ما كانت تتقنع الانتفاضات الشعبية بهذا القناع ، بمعنى أن الضيق الشعبى كثيرا ما كان يخلق هذا « المهدى » أو « الامام » أما فى الحاضر ، فان من يعتلى عرش السلطة ـ أيا كانت الوسيلة التى اعتلى بها ـ يجتهد فى سبيل تلبس هذا الدور ، وإن تسمى بغير ذلك من الألقاب مثل « الزعيم الخالد » أو « القائد المجاهد »؟ أو شيء من هذا القبيل وأيا كان الأمر ، فبهذا « الرجل المنتظر » ـ كمل يقول رائد من رواد الأدب العربى الحديث فى النصف الأول من هذا القرن ـ تعود الى ركب الحياة ، ومن خلاله تحس بوجودها . (« الرسالة » ، ٤٩ ابريل ١٩٤٠) . وبهذه المفاهيم الوجدانية أو الباطنية استقبل هذا الأديب ـ وليس هذا الأديب وحده ـ ظهور عبدالناصر المفاجيء على مسرح الأحداث :

« فلم يكن بد من أن يظهر فى مصر مصطفى كامل ليعيد الروح الى الجسد الميت ويرد الكون الى النظام الفاسد ! وما جمال عبد الناصر إلا الرجل الذى ادخره الله لهذا اليوم لتنكشف به غمة ، وتحيا بفضله أمة ، وينصلح على يده عهد ، ويبتديء باسمه تاريخ !

(« وأخيرا جاء الرجل المنتظر » فى « الرسالة » ٤ أغسطس ١٩٥٤) .

ومن المعروف أن عبد الناصر قد ارتفع سريعا الى هذا « الرجل المنتظر » ليس فى مصر فحسب ، وانما ايضا بين شعوب الدول العربية . ويكتب عبد الناصر عام ١٩٥٤ فى « فلسفة الثورة » فيقول إن هناك دورا فى المنطقة العربية يبحث عن صاحبه . وهذا يعنى أنه كان من البداية يتطلع الى هذا الدور أو يبحث عنه .

وحتى الآن فقد تحدثنا عن الأصول الذاتية والتراثية لقصة إدريس « الرحلة » أما الموقف التاريخى الذى أنبت القصة ،

فيتمثل فيما ترتب على هزيمة عام ١٩٦٧ من تبعات وما أبرزته من قضايا سياسية ثم ما خلفته من آثار نفسية اجتماعية وجماعية .
ولعله من البين الآن أن مصدر الايحاء الأول لقصة إدريس هو الرئيس عبد الناصر .

كتب إدريس قصته ـ كما اشرنا ـ قبل وفاة عبد الناصر بشهور ، فى مرحلة لم يعد فيها مرض « الريس » خفيا ، وإنما شيئا تراه العين وترقبه . وفى مرحلة اتسمت فيها المشاعر ـ منذ فترة غير قصيرة ـ بالتنافس والتضارب الشديد إزاء عبد الناصر . فقد ضاق الناس ذرعا بالنظام وأجهزته وممارسته وشخوصه ، ضاقوا بالتسلط والارهاب والجهالة والزيف والروائح الكريهة التى تحيط باعلام المؤسسة « الحاكمة » (الذين افتضحوا فيما بعد أو فضحوا أنفسهم) . وهذا جزء من تاريخ الحكم الناصرى فى مرحلة الأفول أو الخريف فى النصف الثانى من الستينات ، سواء ارتضينا ذلك أم لم نرتضه . ومع ذلك ما كان لهم ان يتخيلوا الخروج من هاوية الهزيمة وتبعاتها دونه ، ومن ثم كان اضطراب المشاعر والانفعالات إزاء عبد الناصر ، وإزاء شخصية القائد والأب ومالك الأمر . دون هذه الخلفية التراثية والتاريخية يصعب أن نستوعب ظاهرة الحزن والذهول التى أثارها نبأ وفاة عبد الناصر ، كما يصعب ان نفهم جنازة عبد الناصر التى شاركت فيها الملايين من الناس والتى لانعرف لها فى التاريخ الحديث مثيلا .

حين نعى الناعى عبد الناصر الى الناس ، كتب يوسف إدريس (« الأهرام » ١٩٧٠/٩/٣٠) صارخا يستغيث من هول الفاجعة وينادى عبد الناصر :

« يا أبانا الذى فى الأرض ..
ياصدرنا الكبير الحنون .. »

وحين نمضى فى قراءة هذه المرثية ، تتردد فى آذاننا الكثير من أصداء قصة « الرحلة » خاصة حين يقول يوسف إدريس :

« ... أصبحت الدنيا لأول مرة بلا عبد الناصر ، ونحن لم نتعود

أبدا أن نتنفس هواء لاينفسه هو ، ولا أن ننام إلا ونحن نحس أنه هناك فى كوبرى القبة ولا أن نستقبل الصباح الا على صورة له وابتسامة .. »

وفى كلمة تالية تحت عنوان « حزننا البليغ » (« الأهرام ٢/١٠/ ١٩٧٠) ينتقل إدريس الى ما انتهى اليه الصراع مع الأب فى قصة « الرحلة » : (« لابد أن تنتهى أنت لابدأ أنا ») فهو يقول الآن فى نعى عبد الناصر :

« إنتهى ناصر الشعب ليبدأ شعب عبد الناصر .. خبّره (ياشعبى) أنك به تبدأ وليس بحياته تنتهى ... »

وليس إدريس وحده فى هذا .. ومعروف كيف انتاب الناس الذهول حين انتشر الخبر ، وكيف تجمعت الجماهير فى الشوارع بلا هدف ، باكية أو هاتفة :

« لم يمت عبد الناصر » أو « عبد الناصر لايموت »

وبدأ الناس « يهذون بأن الرجل صعد كالنبيين فى ليلة الاسراء والمعراج ... »

كما يروى لويس عوض (« الأهرام » ٣٠ / ٩ / ١٩٧٠) .

ومن ثم يكتب لويس عوض فى نعى عبد الناصر فيقول :

« يا ابن مصر الذى أسرى وسوف يعود .. »

وبهذا المعنى أو بمعنى مشابه كتب الكثيرون .

كثيرون أولئك الذين عانوا من المؤسسة الحاكمة فى عصر عبد الناصر ، كثيرون من اختصموا معها ، ومن انتقدوها جهارا أو من خلال الرمز والمجاز ، وبالرغم من ذلك فقد أصابهم الذهول عندما هبط طائر الموت الى عبد الناصر . إن شاعرا مثل صلاح عبد الصبور ليصور محنة مصر بعد هزيمة ١٩٦٧ كجريمة سلطان أو نظام قد اغتال « الاله الأب » واغتصب مصر الأم وزيف لنفسه الشرعية والملك (أنظر مسرحية « الأميرة تنتظر » ١٩٦٩) ، وبالرغم من ذلك يقول فى مرثيته الى عبد الناصر « الحلم والأغنية » :

« لا ، لم يمت » .. »
« هل مات من وهب الحياة حياته »
حقا أمات ؟
ماذا سنفعل بعده
ماذا سنفعل بعده
. . . .
« الله ياهول السنين
المحنة الكبرى ، ووجهك غائب ، والليل يوغل والشجون
هل مت ؟ لا ، بل عدت حين تجمع الشعب الكسير
وراء نعشك
اذا صاح بالالام : مصر تعيش .. مصر تعيش »
(« وداعا عبد الناصر » ١٩٧١ ، ٤٩ ـ ٥٧)

كان هذا تعليقا على قصة « الرحلة » أو قصة فقدان الأب التى استنبطها إدريس بوحى من ازدواجه الوجدانى بين الحنين الى الأب والرغبة فى التحرر والانعتاق من الأب ، وبوحى من الموقف التراثى والتاريخي ، وبوحى من الاحساس أننا لكى ننمو ، لكى نكون ، لكى نفعل ونؤثر فى الأحداث ، لكي لا نختنق ونضيع ، ولكى لانستكين ونسحب إلى الداخل أو نفقد اليقين ، لابد ان ننزل « الأب » ومؤسساته الطاغية من عليائها . ومن ثم فلابد أن نمضى فى الحديث .

بعد أكثر من عشر سنوات فى السادس من أكتوبر عام ١٩٨١ قتل الرئيس أنور السادات ، وهو على منصة السلطة يستعرض قوات مصر بعد أن خلصت له الدنيا وخلصت له مصر .

عاش هذا الرئيس فى جميع وسائل الاعلام البصرية والسمعية ، واستعان بها عن وعى كى يتلبس صورة الأب والقائد وسمى نفسه رب العائلة وصاحب القرار وصانع الأحداث « وبطل الحرب والسلام » إلى غير ذلك مما يعرف الناس . بل إنه كان يرى نفسه « آخر الفراعنة العظام » كما كان يسر الى المقربين اليه ..

ووجد من الاتباع وغير الاتباع من كان يلقبه بهذه الالقاب التى كان يهواها ويعشقها .

عاش السادات يستفتى الشعب عاما بعد عام ، ولايرضى ـ كما صرح لأحد المراسلين ـ باقل من ٩٩ فى المائة من أصوات الشعب . ولكنه حين سقط ، سقط بلا صدى ، وكأن جهود وسائل الاعلام ، وجهود الدعاة للاشىء ، بلا أثر عند الناس .

نعم ، مشى فى جنازة السادات رهط عظيم من رؤساء الدول الغربية ، رهط لم تعرفه مصر من قبل . ولكن شعب مصر لم يصب بذهول أو حزن ، لم يغادر المنازل ولم يشارك فى مآتم ، كما سجل المراسلون الأجانب فى اندهاش . بل إن موقف الناس منه يعتبر شيئا جديدا غريبا على شعب يبجل الموتى ، وينظر بعين الرهبة والخشوع الى الموت ولا يخوض عادة فى سيرة الأموات .

فمن الذى أمات الأب فى وجدان الناس ؟

أيا كان الأمر ، فهذا التعليق الأخير من صنع الناس .

كى يعيش الناس ولايختنقوا بالجهالة والتسلط ، كى يحسوا بذواتهم ويخلعوا عن انفسهم ثوب المهانة واللاجدوى ، كى ينموا ولا يخربوا ، كى يكونوا ويتنفسوا ، لابد أن يؤثروا فى مجرى الأحداث وأن يملكوا اسباب التأثير فى مصائرهم ، كى يتضامنوا ، لابد أن ينطلقوا من عقالهم .. لابد أن يبدعوا .

اهناك طريق آخر غير الديموقراطية ؟ ولكن الديموقراطية تؤخذ وتمارس ولاتهبط من العلياء ، فهى لفظ بغيض عند المجامع السلطانية والمجالس السلطوية التى أورثنا اياها السلطان ، لفظ يصيب هذه المجامع بمرض الحساسية الشديدة . ونحن نعيش الآن هذا الصراع على مختلف المستويات ، وستخوض الأجيال القادمة أيضا هذا الصراع المتجدد .. ولابديل ، لأنه من العسير أن نتصور أن تقف الأمور أو تستكين ، وأن نفقد الذاكرة وأن نفقد المستقبل .

الصدق المطلق
والصدق المحدود
نيويورك ٨٠

هو : أنا انسان هذا العالم وهذا العصر .
هى : أنت انسان أمك وأبيك وعائلتك ومجتمعك وتوقف نموك العاطفى الوجدانى(٢٦)

« نيويورك ٨٠ » رواية فى صورة حوار مع مومس امريكية ، ويدير الحوار عربى أو شرقى يمتهن الكتابة ..

وما أن نمضى صفحات قليلة فى القراءة حتى نتبين أننا إزاء تحقيق أو استقصاء حول مضمون لفظ « مومس » تنهار معه الكثير من البديهات والمسلمات التى ينطلق منها الراوى صاحب الحوار وبالتدريج تتغير الأدوار ، ويصبح الراوى نفسه ووجوده موضع التحقيق والاستقصاء الى أن يهتف فى النهاية ، وكأنه يستغيث ، وكأنه قد وضع هذه الحوارية ليَقول :

« متى ياآلهى تعطى بعض الرجال شجاعة بعض البغايا . »

يواجه هذا الانسان الشرقى الذى يحترف الكتابة المومس الأمريكية بأخيلته وفروضه المثالية يرفض أن يكون « زبونا » يدفع الثمن الذى تحدده له ببساطة . ويحدث نفسه فى استغراب « هذه التحفة معروضة للبيع » (١٣) انه معجب ، بل مفتون بهذا الجمال الشامخ ، ولكنه يزدرى الصفقة ، ويزدرى ممارسة الجنس كصفقة لها شروطها . يثقل عليه كانسان شرقى هذا الوضوح ، وهذه المباشرة .

«مومس ؟ لماذا يسمى كل شيء هنا باسمه تماما وعلى حقيقته ؟ ألا تخجلون ؟ .. على أية حال نحن أكثر أدبا ؟ سموه نفاقا أو ادعاء ولكنه أرحم من الحقيقة الصارخة » .

يسأل هذا الشرقى نفسه فى حيرة عن سر هذه الحضارة التى تصعد بسمو علمها إلى القمر ، وتهبط فى الكثير من جوانبها بالانسان الى مدارك الرق .

المومس منطلقة تتحدث بلا حرج ، فى حين أنه يعيش فى عالم من المحرمات أو التابلوهات ، فى عالم توقع فيه اللغة والحواجز النفسية وقوانين العيب ضروبا من الحظر خاصة على الجنس ، فى الوقت الذى يتضخم فيه الجنس نتيجة لهذا الخطر .

الدور الذى تؤديه مومس نيويورك واضح لالبس فيه ليست المرأة الساقطة بالمعنى المتقادم ، وليست المومس الضحية أو المومس الفاضلة ، مومس المنفلوطى ، أو غادة الكاميليا ، أو مومس الافلام المصرية ، أو المومس كغانية فاتنة أو المومس كشخصية غامضة ترمز لشيء آخر ، وإنما هى مثقفة تمارس الجنس كحرفة ، ووظيفة كغيرها من الحرف ، وتفخر أنها « بغى » ـ عصرية تنتقى مايروقها . وتستمتع كما تمتع غيرها ، نعم إنها تتقاضى الثمن ولكن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة منذ فجر التاريخ ـ كما تدعى ـ « صفقة » .

« فى كل الأديان السماوية والوضعية ، فى كل منها يوجد مقابل مادى لكى يكون الزواج حقيقيا ورسميا » .

تأتى هذه المومس العصرية ماتأتى ـ وقد يبدو هذا لأول وهلة غريبا ـ لأنها ترفض النفاق والاصطناع ، وتتساءل فى تحفز : « ما الذى وضع هذا النموذج الواحد للوجود الانسانى ؟ لماذا لايوجد نموذج آخر .. ؟

« فالاخلاق قمة الاخلاق ، قمة التحضر ، هى الصدق مع النفس » (٥٧) .

إنها بعبارة موجزة مومس تمارس الجنس كصفقة ، وحرفة اجتماعية نفسية ، يحتاجها البعض ، وتدعى لنفسها بهذا الوضوح قدرا أعظم من الصدق والاخلاق ، يفوق الاعراف التى تدينها ، أما محدثها بمكوناته الشرقية وكممثل للعالم الثالث ، فيقابل هذه المقولات بالرفض والغضب والاحتجاج . هذه الدعاوى ، كما يرى ، تقوض التطور البشرى : « إننا نخلق لأن من صفاتنا كحياة أن نتطور دائما وباستمرار للأسمى والأرقى : (٦١) .

ولكنه بقدر ما يرفض ويتهم يصعد الحديث بينه وبين محدثته الى أقصى الحدود ، ويصعد الأضداد والنقائض الى الدرجة التى تكاد تلتقى فيها الأضداد والنقائض فالحديث حديث اصطناع يوزع فيه المؤلف الأدوار بمهارة . فالراوى يرى نفسه أيضا من خلال المرأة التى يتحدث اليها ويجادلها .

تدعى مومس نيويورك أنها تمارس حريتها حين تبيع نفسها ، وحين تبيعها بأعلى الأسعار ، وأن بضاعتها هى جسدها ، ولكل إنسان بضاعته ، وتسأل محدثها :

هى : لماذا لاتكون أنت المريض بهذه الأفكار التى تزحم بها رأسك ، مريض مثلك ومثلك ، وأكون أنا الطبيبة .

هو : أنا يامدام (قالها هذه المرة قاصدا) متحضر جدا ، لايمانى أن الأنسان ليس فقط أرقى الكائنات ، ولكنه أخطرها على الاطلاق ، أخطرها حتى على نفسه .. »

من البين أنه حائر موزع الفكر ، فعالم نيويورك يجذبه بقدر ما ينفره لايستطيع أن يرفضه ولايستطيع أن يقبله ، ويحس أنه قد ارتبط بشكل أو آخر بهذا العالم الغريب .

وهو فى إتهامه للبغاء ، إنما يتهم العصر الذى سلع كل شىء واخضعه بالتالى لمنطق البغاء : « هذه هى النهاية المحتمة لتقييم الرجل والمرأة لنفسه ولغيره بحساب (الدولار ـ ساعة) مادام قد وضعنا على أول الطريق (دولار ـ ساعة) فالبغاء هو النهاية المحتمة »

وراء ذلك جمعية آمال متطرفة الى الصدق اللانهائى ، حنين طوباوى الى « الوجود المحبوب المرغوب » (٦٦) الى الحب والحياة كاملين غير منقوصين . هذه من نوازع يوسف إدريس وبواعثه الأصلية بعد مرحلته الأولى التى كرس فية جهده وطموحه من أجل تصوير البيئة المصرية وأطرها الذهنية (مرحلة « حادثة شرف » ، « وآخر الدنيا » و« جمهورية فرحات » و « العيب » « والحرام ») . وهذه النوازع هى فى نفسى الآن تطلعات انسان قادم من العالم الثالث بمكوناته الشرقية إنه يطلب المطلق والمتكامل فى حين تعيش مومس نيويورك الممكن فى ظل علاقات التبادل فى أرض الوحل والطين :

هى : انك أيها الأستاذ العالم تخاطبنى وكأنما تخاطب العالم من فوق برج ايفيل . الشرف والصدق والانسان المتحضر الراقى . أين ؟ على سطح كرة أرضية مكونة من وحل وطين .. » (٦٧) .

هو يطلب الصدق المطلق ، وهى تطلب الصدق الممكن وتمارس الدعارة بمنطق الصدق الممكن . ومع ذلك فهى ليست براء من الخيالات والأحلام والجماليات ، بل إن جوع النوازع العليا من مكوناتها فى ظل المحدود أو المنقوص .

ولكن محدثها يرفض هذا المنطق ويتمسك بحرفية لفظ الدعارة وبيع العرض . وحين يبدو أنه قد انتصر ينقلب نصره هزيمة . فالبغى تتهمه بدورها ، انه « مومس » على الرغم من دعواه . مايأتيه ككاتب هو لون من الدعارة يفوق دعارة الجسد ، تفاجئه أنه ككاتب شرقى لايرتفع حتي الى درجة الصدق الممكن أو المحدود .

« قلت أنك كاتب وقطعا تعمل فى مؤسسة أو تعيش فى مجتمع يعولك ، ويدفع لك أجرك ، هل تقول الحقيقة ، كل ما تعتقده أنه الحقيقة لهذا المجتمع ، أم تقول أشياء وتخفى أشياء ؟ أليس هذا مومسة ؟ المحامى الذى يترافع عن إنسان يعلم أنه سارق أو قاتل لينال أجره واتعابه ماذا تسمى هذا ؟ السياسى الذى يعرف أنه

يبيع بلده ، أو يغمض عينا عن مصالحها ، ماذا تسميه ؟ القاضى التاجر ، الزوجة التى لا تطيق رؤية زوجها وتتأوه حبا حين يلمسها .. ماذا تسمى هذا كله ؟ ماذا تسمى مايقوم به العلماء الذين يخترعون قنابل الفناء ؟ والمثقفون والكتاب الذين يعرفون الحقيقة ، ويخافون الجهر بها . أليس كل هذا مومسه ؟ كلكم ، كلهن بغايا وبأجر فاحش مدفوع ، ولكن أنا الوحيدة المصلوبة بينكم ، أنا الوحيدة التى بخطيئة ، وأنتم فقط قذاف الاحجار (٧٠ / ٧١)

« أنا مومس ، وبقولى هذا على الملأ ، أصبح انظف منكم جميعا ، فأنا لاأكذب عليكم ولا على نفسى . انتم الكذابون ، والكذب اخدش للشرف من النفاق . إنه المومسة فعلا .. » (٧٢)

وفى النهاية يهتف فى فزع وقد غلب على أمره « متى ياإلهى تعطى بعض الرجال شجاعة بعض البغايا ؟» (ص ٧٤)

الغريب أن الأنا التى تتحدث الينا وتطلب الصدق المطلق عاجزة عن ممارسة الصدق المحدود الذى تمارس به « مومس » نيويورك حرفتها . بل يبدو أن هذه الأنا تخفى عجزها عن الصدق المحدود بطلب الصدق المطلق ، ثم إنها بطلب الصدق المطلق تحجب عن نفسها القدرة على الرؤية وتحكم على نفسها « بالمومسة » فى هذا العالم الحديث .

ترى مومس نيويورك نفسها فى حدود الدور الذى تمارسه ، ولاتصطنع لنفسها حقيقة عليا غير حقيقة الدور الذى تؤديه ولاتتلبس ثوبا غير ثوبها ، فى حين أن الفرق عظيم بين مايدعيه هذا الكاتب الشرقى لنفسه وبين الدور الذى يؤديه ، أو قل بين الحقيقة التى تدعيها جميعا لانفسنا فى عالمنا العربى ، وبين الأدوار التى نؤديها ، أنحن بحاجة الى القول أن هذا الانشقاق أو الانفصام من نتاج العجز عن تشكيل علاقتنا بالعالم الحاضر . ألسنا نتستر ونتدثر بالمطلقات والمعنويات التى لاتستند الى ممارسة أو مضمون ، ونمارس هكذا فى الحقيقة الدعارة تحت مختلف الأسماء .

ليست هذه الأزدواجية أو ليس هذا الانفصام بجديد ، ولكن لفظ « الدعارة » أو « المومسة » قد اكتسب بوضوح قدرته التعبيرية فى مصر من خلال ممارسات التعامل ، واساليب التزوير ، والاسفاف ، والمسخ ، التى تراكمت ، وبلغت ذروتها فى السبعينات ، والتى أوجدت بدورها أشكالا مباشرة وغير مباشرة من تجارة العرض لم تعرف على الاقل على هذا النطاق من قبل .

ومنذ فترة تطالعنا الصحف القومية وغير القومية ، كما تسمى بنماذج من هذه الممارسات ، ولأن القراء يدركون أنهم لايطالعون حالات فريدة أو فردية ، وإنما نماذج مبسطة لحالات معقدة فقد أصابهم الملل والسأم .

التفاصيل هنا بلا حدود وتتخطى إطار هذا الحديث ، ومع ذلك يلح علينا مشهد معروف نرشحه لكتب التاريخ المصور حين نتقدم فى تعليم التاريخ : إنه مشهد الوزير السابق النبوى إسماعيل ، وهو يمتثل فى ميت أبو الكوم بين يدى الرئيس الراحل أنور السادات ـ رب العائلة المصرية ـ ليعلنه من جديد بنتائج الاستفتاء المزورة ٩٩,٩ ٪ . فكيف لك أن تصف هذا المشهد ؟

الوجه الآخر لذلك هو اسلوب التعامل مع الخارج ، فاذا كانت الفلسفة الرسمية المعلنة إزاء قضية الشرق الأوسط أن الامريكان يملكون « ٩٩ ٪ من أوراق اللعبة » (بتعبير السادات الشهير) أى هم وحدهم الذين يقررون مصير شعوب المنطقة ، فماذا يبقى لك من دور غير « المومسة » ؟

ليس غريبا بعد ذلك أن نرى نظام الحكم الساداتى يعيش على رجع الصدى ، على ماتنقله وسائل الاعلام الغربية وتردده ، وان نراه يتهالك على نقل استجابات الغرب وردود أفعاله ، وكأنه يستمد شرعيته من الخارج لا الداخل .

إزاء قضايا الاجتماع والاقتصاد المتشعبة المركبة قد يبدو مفهوم « الدعارة » مسطحا أو شديد التجريد . ولكنه يعبر عن

موقف الغربة الذى تعيشه قطاعات كبيرة من الطبقة المتوسطة والعاملة ، وعن مشاعر الاستلاب والانسحاق التى تحسها الفئات المثقفة والعاملة .

وأيا كان الأمر ، فليست هذه قضية خاصة ، فالكثير من مظاهر الاقتصاد التى تنشأ فى الدول النامية ، كانعكاسات للتحديث ، أو لاقتصاديات الغرب ، يمكن أن تبوب تحت مفهوم « اقتصاديات الدعارة » والاقتصاد فى النهاية معاملات ، وسلوكيات ، وانظمة قيمية .

وحتى لايختلط الأمر نقول : ليس عدم التكافؤ مع الغرب هو الذى يقودك الى موقف « المومسة » وإنما أن تستسلم لعدم التكافؤ ، وأن تكرس عدم التكافؤ كفلسفة وعقيدة ووسيلة ، وأن تستدل فى الداخل بهذه الفلسفة وأن تشهر فى وجوههم فى نفس الوقت مقولات الارادة الذاتية ، والقرار الذاتى ، وصناعة الاحداث ، ودعاوى الازدهار ، وأن تبشر بمستحدثات التكنولوجيا التى لاتملك أسبابها .. وكأنها مفتاح السر .. فهذه حقبة افراغ الذات الحضارية من المحتوى .

حين كتب إدريس « نيويورك ٨٠ » كان هذا الموقف فى ذروته على الصعيد السياسى ، والاقتصادى والاعلامى .. وقد عبر عنه إدريس شعوريا ، وألبسه هذه الصيغة المقنعة ، أى صيغة الحوار بين شرقى يمتهن الكتابة ومومس أمريكية . وخرج منه كالمألوف أحيانا فى كتاباته بتعليمات لاتخلو من التطرف ، وكأنه ليس أمام إنسان هذا العالم المعاصر غير أن يمارس الدعارة ، كل بطريقته .

الصدق المطلق والصدق النسبى

إمكانية أن يتوحد الانسان مع ذاته ، أن يعيش دون اصطناع أو زيف ، أى أن يملك شجاعة التوافق مع ذاته وقناعاته ، أن ينتهى الشقاق بين الأدوار التى يؤديها وبين حقيقته ، أن يعيش كما يود ، أو بعبارة أبسط : أن يصدق الانسان رغم كل المحظورات والموانع

والضغوط . هذا المطلب يقلق يوسف إدريس على الدوام ، ويلح عليه بصورة قهرية نتيجة لتكوينه الخاص ، وتكوين مجتمعه ، وعلاقة هذا المجتمع بالعالم المعاصر ، وحول هذا المطلب تدور « نيويورك ٨٠ » .

ولكن كيف للانسان أن يصل الى التوحد المطلق ، أو التوحد التام ، مع ذاته فى ظل أبنية الاجتماع ، وفى ظل علاقات التعامل المتشابكة ؟

الانسان لاشىء ، أو شى مجهول بدون الغير ، وبدون القيود الاجتماعية ، وبدون دور يؤديه ، وهو أيضا فى جميع الحالات أكثر من أى دور يؤديه فى لحظة ما . حتى حين تنتفى الاغراض والمصالح ، وتأتى الشىء لذاته ، وتتعامل مع الغير بأعلى درجات الصدق ، فأنت تؤدى دورا ما . قد تحس أنك صادق مع نفسك ، ومع ذلك فوجودك ليس هو هذا الدور وحده ، قد يكون الصدق المحدود هو الطريق الى الصدق الكامل أو المطلق ، ولكن الصدق المطلق تصور وطموح أو شىء علوى خارج الزمان والمكان ... وهيهات أن تصل اليه . وأقصى ماتستطيع هو أن تسعى اليه .

حين يصعب الصدق النسبى أو المحدود ، تزداد جاذبية الصدق المطلق ، وتعلو كلمته ويرتفع ضجيجه ، ويصبح ذاته مطية ووسيلة ، بل قد يتحول الى أداة لارهاب الناس .. قد يكون لهذا الضجيج فعل المخدر عند البعض ، ولكن بمرور الوقت يضعف تأثيره ، وتقل فاعليته ، ويفتضح . ولاغرابة تحت هذه الظروف أن تزداد النزعات غير الاجتماعية من جانب ، وأن ترتفع الدعوة الى الهجرة من المجتمع بصورها المختلفة من جانب آخر .

الحنق والألم

١ ـ الرمز لا معنى له

سئل يوسف إدريس مرة : ماذا تكون لعبة المسدس فى قصة « اللعبة » و « شراء البقرة » فى قصة « بالذمة والامانة » (من مجموعة « لغة الآى آى » ١٩٦٥) ؟ أليست أدوات رمزية فى التعبير تسعفك أكثر من أدوات الاتجاه الواقعى ؟

فكان رده : « المسدس والبقرة مسدس حقيقى وبقرة حقيقية . فأنا اعتقد أن الرمز بهذه الطريقة لامعنى له ، إذ لماذا نرمز بالمسدس الى شىء آخر ؟ (« حوار » ١٩ / ٥١)

المسدس والبقرة ليسا بدائل ، وليسا كنايات عن شىء آخر ، وليسا « علامات » تشير الى آفاق عليا (بمفهوم الرمز الكلاسيكى) أو معان خفية (بمفهوم الرمز الرومانسى) ، وإنما هو يستخدمهما ـ كما يقول ـ بطريقة مغايرة عن استخدامهما فى الواقع : بهذا وحده لايتحول المسدس الى رمز ، « لأن قانون الكون الفنى لايحتم استعمال الأشياء كما تستعمل فى عالمنا الواقعى . إذ المضمون فى تلك الرؤيا الفنية إنما يتضح من خلال ذلك الفارق بين الاستعمال الواقعى لشىء والاستعمال الفنى لنفس الشىء (« حوار » ١٩ / ٥١)

لايفصح المعنى العادى للفظ « البقرة » أو لفظ « المسدس » عن شىء ، ومن ثم يفترض القارىء أو المفسر أنه لابد وأن يكون رمزا لشىء آخر .

ولكن حين نتأمل قصتى « المسدس » و « البقرة » يصعب أن نأخذ « المسدس » و « البقرة » فى القصتين مأخذ الرمز . وإن

حاولنا تفسيرهما كرموز لن نجد مايساند هذا التفسير ، وإنما سنلجأ الى التخريج والتخمين .

ويصيب إدريس حين ينفى عن نفسه تهمة « الرمز » فهو لايكنى عن شيء بغيره ، وإنما يستخدم هذه الألفاظ بطريقة مباشرة عفوية ، بدافع من الحدس أو الحس الباطنى أو بوحى من الوقع النغمى . ومن خلال طريقة استخدام هذه الالفاظ وتكرارها تتحول الى الفاظ دالة أو موحية دون ان نستطيع ترجمة هذه الالفاظ الى معان محددة .

أيا كانت دلالة اللفظ فى الحياة اليومية ، « فالقصد » هو فى طريقة استخدام الكاتب له ، وقد لاينطبق هذا على كاتب عربى آخر بقدر ما ينطبق على يوسف إدريس ، فهو لايرتبط بمستوى تعبيرى لغوى مسبق ، بل انه يقول : « لا استطيع أن أحدد بالضبط موقفى من أشكال التعبير ، فأنا لااختارها ، وإنما الاصح إنها هى التى تختارنى » (« المجلة » العدد ١٦٩ ، يناير ١٩٧٠ ، ١٠٢) .

لايتعامل إدريس مع قضية التعبير اللغوى من منظور نظرى أو ايديولوجى ، وإنما من خلال ممارسته للكتابة كحال مزاجى انطلاقى .

« وما حاولته فى مجال اللغة هو أن أكون صادقا فى تعبيرى عما أريد أن أجسده . لافرق عندى بين اللغة أو اللفظ الفصيح أو العامى إلا بمقدار ما يستطيع هذا اللفظ أن يعبر بصدق عما أريد قوله » (« المجلة » العدد ١٦٩ ، ١٠٢) .

والصدق أو التوفيق فى التعبير يعنى العثور على « البحر اللغوى » (بتعبير إدريس) أو الموجة اللغوية التى تناسب موضوعه ومرماه ، ويعنى الاحساس بالتواصل مع الملتقى يقول إدريس :

« إنى اعرف بالضبط وبلا وعى اللغة السرية الخاصة بينى وبين الناس » (« روز اليوسف » ٦ / ٣ / ١٩٦٧) .

على أن هناك عوائق كثيرة قد تعوق لغة التواصل هذه :

« أحيانا بوصل وأحيانا أجد نفسى عبدا للقالب اللغوى »
(« روز اليوسف » ٦ /٣/ ١٩٦٧)

ب ـ التمرد والغرائز العدوانية

تبدأ قصة « اللعبة » (١٩٦٥) بالعبارة التالية :
« دخل القادم الجديد مذهولا . كان المكان وكأنما تحس أنك سقطت إليه من عل أو وصلته عن طريق سرداب طويل مزعج ، ولكنه كان فاخرا .. يوحى بالاناقة والعراقة .. » (٣٠٦)
محور القصة هو ذلك « القادم الجديد » الذى يتخذه إدريس أداة للتعبير عن انفعالاته . المكان أشبه بقاعة احتفال تتخللها انعكاسات الضوء وسحابات الدخان وعبير « برقانات » النساء ومقاعد مكسوة بالقطيفة الحمراء الداكنة .
الحاضرون اناس من صفوة القوم ، رجال فى حلل سوداء ورمادية على وجوههم علامات الاجهاد ، ونساء فى « فساتين السهرة » عيونهن سوداء « عميقة الغور » ، كما لو كن « يعانين من جوع جنسى لايدركنه » (٣٠٧ / ٣٠٨) والجميع متفرقون فى القاعة فى حلقات تصطنع الحديث فى موضوع من الموضوعات .
من البداية يحس هذا « القادم الجديد » بأنه غريب عن المكان وعن هؤلاء الناس . « لعله قد أخطأ المكان » .
ولكنه لايود الفرار ، وإنما تغمره الرغبة فى التحدى والعناد . وفيما هو فى حيرته ووحدته وسط هذا الجمع يقبل عليه احد الحاضرين ـ شخص يشبه المرشد السياحى أو « الدلال » يحمل صندوقا به طلقات رصاص مرصوصة ، ويقدم اليه مسدسا ويسأله بصوت « فيه بعض التحدى وبعض الأغراء : تضرب يابيه ؟ » (٣٠٩) ويكرر الرجل دعوته بالحاح « ووقاحة » . ويسأله من

جديد مرة بعد أخرى : « تضرب يابيه ؟ »

ولكن ما أن يتناول الرجل ثمن اللعبة حتى يبدأ فى المراوغة والتسويف . وها هو قد دفع ثمن الاشتراك فى « اللعبة » ولكنه لايستطيع ممارسة « اللعبة » كما يتخيلها ، أو كما تلوح له ، لايستطيع تناول « الطلقة الفضية المشعة » التى استوقفت بصره ، وتثبتت عندها عيناه .. ولايستطيع إصابة الهدف ونيل الجائزة .. ولو أنه لايعرف تماما ما هو الهدف وما هى الجائزة .. ولكنه يحس بأنه معوق أو مخدوع ومسلوب الحق .

وبالتدريج تموج نفسه بالغيظ والحنق :

« وغيظا فغيظا بدأ يحس إحساسا يتعمق ويندك كالمسمار المدبب الطويل فى نفسه . إنه ضحية خداع لايستطيع وضع يده عليه أو ضبطه ، وأنه مسلوب الحق وأن أحدا وبالذات هذا الرجل الواقف أمامه بدأ يتراجع منصرفا ويحاول الاندساس بين الحضور » (٣١٢) .

ويطغى عليه الاحساس أنه على الرغم من دفعه لثمن اللعبة ، لايشارك فى اللعبة :

« وأصبح الغيظ يخنقه وصغرت الدنيا فى عينه وهانت ، ولم تعد قوة فى الكون تستطيع أن تحول بينه وبين أن يأخذ حقه ويضرب الطلقة ، تلك الطلقة بالذات .. »

يثور وينقض على « الرجل » ويصفعه بجماع يده على صدغه المستطيل الأسمر . وينقلب « الغيظ الى غضب » . و « بكل ما يملك من قوة وبساقه اليمنى ركله فى بطنه » (٣١٣) .

يتألم الضارب بشدة وكأن يده قد سحقت ، ولكن المضروب ، هذا الرجل الصفيق ، لايتألم : « كان أمله أن ينظر الى الرجل » فيراه ولو لومضة خاطفة يتألم .. ولكن بلا جدوى . وها هو يضاعف من ثورته :

« وكاد يجن .. وانهال عليه ضربا .. وانقلب الغضب الى حنق مجنون لم يعد يرى معه كيف ولا أين يضرب » ، « فمن هناك من

أغوار سحيقة جدا فى كيانه تتدفق حمم الحقد المغلى الملتهب ، وتنفجر معبرة عن نفسها المخيفة » (٣١٣ / ٣١٤)

يضرب الآن بجماع قوته وبلا وعى .. يضرب ليحطم ويدمر بلا ترتيب .. حتى يتداعى وينهار و « كأنه المضروب » وحين يسترد انفاسه ويفتح عينيه ، يرى أمامه الرجل الذى « يروج للعبة » كما يروج لها آخرون على شاكلته فى القاعة . لقد صب عليه جام غضبه ، ولكن ها هو يقف أمامه فى استخفاف وتراخ ، ويبتسم نفس الابتسامة « الوقحة » الباهتة . أما الحاضرون فى القاعة . فإنهم منصرفون الى انفسهم أو الى ما يأتونه ، غير مكترثين به أو بما يحدث .

وأخيرا يدرك بعد أن استنفد جميع وسائل القوة ، « أنه جزء من هذه اللعبة » وماذا افاد ؟ لقد أراد أن يطلق « الرصاصة الفضية المتلألئة » لا أن يضرب الرجل .

وكأن صاحب هذه القضية ينظر حوله فلا يرى غير عالم من الخداع ، والاصطناع والغفلة : مسرحية بلهاء تؤديها دمى خرساء لاحول لها ، قيود من الاعماق أن يحطمها . ومن منا لايخالجه أحيانا هذا الشعور ؟ من منا لاتنتابه فى لحظات الضيق والقهر الشديد والوحدة ، وانعدام الحيلة الرغبة فى الصراخ والتدمير ، وإن ادرك أنه جزء من هذا الذى يضيق به ، بل إنه عاجز عن الصراخ والتدمير ، اضعف من ان يترك لنفسه العنان .. وماذا يصيب من الصراخ ؟

مع هذا الوضوح فأى حاجة بنا الى البحث فى هذه القصة عن الرموز وعن معناها ؟

ولعله واضح من الاقتباسات التى اوردناها كيف تتداخل فى قصة إدريس مستويات التعبير اللغوى من الفصحى الى العامية ، بل قد تتداخل فى الجملة الواحدة هذه المستويات مع التراكيب والالفاظ المعربة .

إكتشاف المجهول

كثيرا ما ينطلق إدريس من منظر أو خاطرة أو عبارة ذات دلالة أو فكرة ، ثم يتدرج بها . وهو يستمتع فى عملية الكتابة « باكتشاف المجهول » ، ويكتشف التفاصيل عادة ـ كما يقول ـ « فى نفس اللحظة التى يكتشف فيها القارىء منحنيات القصة » ويبدأ القصة « وهى فى حالة السيولة ، عمرى ما بدأت قصة وفكرتها كاملة فى دماغى .. » (« روز اليوسف » ١٩٦٧/٣/٦) .

وأحيانا ما تخطر له البداية على صورة نغم متكرر يلح عليه ، ويتبلور هذا النغم ، فيولد « الشكل » و « ترتيب الحوادث » ويتم ذلك فى تتابع تلقائى . أو كما يقول :

« تبدأ بحاجة محددة تولد نتائج تدور وتلف . » (المرجع السابق) وقد تكون من أمثلة ذلك قصص إدريس « داوود » و « أكان لابد يا (لى لى) ان تضيئى النور ؟ »

قد تستلفت نظر إدريس ظاهرة بعينها ، يومية أو اجتماعية أو عوائدية ، ولكنه لايتناولها بالكتابة ، وإنما يتركها تنمو فى الباطن ، ولايعالجها إلا حين تلح عليه وتكتسب فى نفسه أهمية غير عادية : « هى دى اللحظة ، الموضوع بيكتسب خطورة فى داخلى ، أقعد أكتب فيبقى فى احسن (فورم) له .. » المرجع السابق .

وينطبق هذا بوجه خاص على قصص إدريس « حادثة شرف » و « سره الباتع » و « تحويدة العروسة » و « شيخوخة بدون جنون » و « الستارة » .

ومن البديهى أن يوسف إدريس لايعرف نموذجا أو شكلا بعينه للقصة ، بل هو يقول :

« .. كل قصة هى فى حد ذاتها اكتشاف جديد فى معنى القصة وكيف تكون .. » (« الأنوار » ٨ / ٥ / ١٩٧٤) .

ووسيلته الأولى الى ذلك هى مستويات التعبير اللغوى ، أو « البحر اللغوى » ، الذى من خلاله يستبطن التفاصيل والأحاسيس والأجواء الجماعية . ومن الملاحظ أنه كلما ارتفعت حدة الموقف الذى يصوره اقترب التعبير من العامية . وعادة ما يلجأ الى اللفظ أو التركيب العامى فى المواقف واللحظات التى يبدو فيها البديل بعيدا عن السياق أو أقل قدرة على التعبير ، وعادة مايكرر إدريس بعض العبارات ، وينوعها ويستخدمها كمؤشرات دالة (موتيف) وذلك من أجل تكثيف الموقف الشعورى والجماعى الذى يصوره .

ث ـ العبارة الأولى : « أكان لابد يا (لى لى) ان تضيئى النور ؟ »

كثيرا ما تكون « العبارة » التى يبدأ بها إدريس .. بمثابة اللحن الأساسى أو العنصر القصصى الدال (الموتيف) الذى يتخلل القصة .

وأحيانا ما تكون هذه العبارة أيضا هى المحور الذى تجتمع حوله أجزاء القصة . كما هو الحال فى قصة « أكان لابد (يا لى لى) أن تضيئى النور ؟ » فهذه العبارة ـ التى هى أيضا عنوان القصة ـ تتخلل فقرات القصة ، وتشكل فى نفس الآن القضية الأساسية التى تواجه الشيخ عبد العال إمام مسجد الشبوكشى فى الباطنية . فهو إذ يصعد سلم المئذنة « الأفعوانى المظلم » ليؤذن لصلاة الفجر ، ويدعو أهل هذا الحى الضال الى بيت الله ، يواجه فى الطرف الآخر من الحارة بنور ساطع من نافذة يضىء جسد أمرأة شبه عارية تتلوى فى فراشها .

عنوان القصة هو هذا اللحن « أكان لابد يا (لى لى) أن أن تضئيى النور ! »

ويقودنا هذا العنوان أو اللحن مباشرة الى قلب الأحداث ، الأغلب أن يحس القارىء أن هذه العبارة هى مفتاح القضية ، ولكن الراوى لايفصح له عن مضمونها سريعا ، لن يكشف أبعادها إلا فى النهاية . يبدأ إدريس .

ـ كالمألوف كثيرا فى قصصه ـ من ذروة الحدث أو بتعبير أدق من ذروة الانفعال ، ثم يتمهل :

« فى البدء فى النكتة . وفى النهاية ربما أيضا تكون النكتة ، والنكتة فى النكتة . إنها ليست نكتة ، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة ، صناعها المهرة ورواتها الغناة »...

النكتة لم تكن أن يستيقظ هذا العدد الكبير من الناس ، لأول مرة فى تاريخ حى الباطنية ، وكر الحشيش والأفيون والسيكونال ، ليؤدوا صلاة الفجر ، هم الذين يبدأ نومهم بآذان الفجر .

وليست النكتة أيضا انهم أدوا الصلاة انصاف مساطيل ، أنصاف يقظى ..

النكتة فى الحقيقة حدثت قرب نهاية الصلاة ، نكتة لاتزال تتفجر بها صدور (الحشاشين) فى الحى .. »

هكذا تتدرج القصة عن طريق تداعى الألفاظ والصور والمعانى ..»

فى تصاعد درامى واضح .. فقد اجتمع أهل هذا الحى لصلاة الفجر بعد جهد طويل شاق بذله الشيخ عبد العال الامام الشاب حتى يعود بهؤلاء القوم الغاوين والضالين الى حظيرة الدين .. ولكنه تركهم ساجدين بعد أداء الركعة الأولى والثانية ..

واختفى دون أن ينطق بالتكبيرة ، ويخلصهم من هذا الوضع . وطال سجودهم وهم فى انتظار التكبيرة ، وطلع النهار وهم على هذا الحال .. لايدرون ما حل بالشيخ وماذا يفعلون .. ويستغرق هذا المشهد نحو خمس صفحات تنتهى بالعبارة التالية :

« لنتركهم ساجدين !

إذ هكذا بالضبط تركتهم أنا .

أنا الشيخ عبد العال امام مسجد الشبوكشى فى الباطنية
أكان لابد يا (لى لى) أن تضيئى النور ؟ »
مجموعة « بيت من لحم » ١٩ / ٢٠)

ينتقل الحديث في هذه الفقرة من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم .

ويبدأ الشيخ عبد العال فى رواية قصته من البداية ، قصة كفاحه فى حى الباطنية ، وقصة صراعه مع (لى لى) تلك الغانية الفاتنة التى راودته عن نفسه .

وهو يروى ذلك على مراحل تبدأ كل منها على نفس المنوال بعبارة « أكان لابد يا (لى لى) أن تضيئى النور ؟ !

ثم يتدرج عن طريق التداعى اللفظى والنغمى . من أمثلة ذلك :

النور
نافذة من نور ساطع
عينى لاتحتمل
النور قريب
بينى وبينه فقط الشارع .
مجرد عرض الشارع غير العريض
دائرة المئذنة فى مستوى النافذة .. فركت عينى أتطلع .
نظرة واحدة جذبتنى كالعاصفة العاتية من قاع الغفوة الى قمة اليقظة . » (٢٧)

وفى النهاية فى قمة هذا الصراع يعود الراوى من حيث بدأ ، ويتنقل الحديث من جديد من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب :

« ظل السجود قائما ومستمرا حتى ملأت الشمس الحديثة صحن الجامع .. نام البعض .. وشخر آخرون وسرح كل منهم فى ملكوته وعالمه ، والحجة قائمة وموجودة ، هم فى انتظار تكبيرة الشيخ .. فوجئوا مرة بضحك هائل غريب خشن .. شوفوا الناس المساطيل اللى ساجدة وبتصلى من غير امام » (٣٤)

وتنتهى القصة كما بدأت :

« أكان لابد يا (لى لى) أن تضيئى النور ؟ !

لقد انهزم الشيخ عبد العال بعد أن حسب أنه قد انتصر ، أدرك هزيمته وهو يؤم المصلين ، فهو إذ يفتح عينيه ، يرى أمامه (لى لى) « فى منتصف القبلة ، نائمة ، عارية ، مبعثرة ، مفتحة ، يتموج شعرها على جسدها وينحسر .. عفوك يا ألهى .. فلقد أخفيت عنك الحقيقة .. الشيطان انتصر ! ؟ (٣٤)

ويتسلل فى لمح البصر عبر النافذة الملاصقة للقبلة بينما المصلون ساجدون خلفه « كالقطيع بعد طول ضلاله » .

... أكان لابد يا (لى لى) أن تضيئى النور ؟! (٣٥)

الألم الصاعد من الاعماق

« بعد منتصف الليل بقليل » تصاعدت الصرخة الأولى .
« تصاعدت غير آدمية بالمرة .. ولكنها بدت لأول وهلة جمادية ذات صليل ، كعظام تتكسر وتتهشم » (٢٧٩)

بهذه « الصرخة » التي تقطع سكون الليل تبدأ قصة إدريس « لغة الآى أى » (١٩٦٥) وتصور السطور الأولى ماتثيره هذه « الصرخة » في نفس الراوى من انفعالات ومخاوف وما تحدثه في حياته من اضطراب :

« تصاعد ذلك الشيء الغريب الغامض الأول ، مفاجئا وكالطعنة الملتاثة ، حافلا بأنين التمزق .. » (٢٧٩)

تنتاب الراوى - وهو بين النوم والصحو - لسماع هذا الأنين الحاد عاصفة من الذعر ويتسرب اليه إحساس بالذنب . هناك « شعور غامض يربطه بالصوت » ويحمله المسئولية ويأمل أن يكف الأنين ، ولكن سرعان مايتبدد هذا الأمل الواهي :

وشوشة غامضة حدثت ، اندفع منها الى أعلى فجأة صوت كالطوفات الهادر العمودى له وقع العظام نفسها وهى تسحق وتتدشدش ، صوت أقرب الى رعد تنفثه السماء في ماسورة مكتومة ، مالبثت أن فتحت وسلكت في استغاثة راعدة مولولة ممدودة يخاف صاحبها أن ينهيها وكأنما الموت عند نهايتها . » (٢٨٠ / ٢٨١) .

لم تعد هناك جدوى من الأنكار فمصدر هذا الأنين الراعد هو ذلك الضيف القروى الذى حل به . وتستيقظ زوجه في ذعر لتقول له

إنها قد حذرته وعارضته . وماذا هو فاعل الآن ؟ وهو فى حيرته ينظر فى توتر الصرخة التالية ·

« ومن المطبخ ، هذه المرة كان المصدر واضحا .. انطلق صغير معذب متألم متظلم باك غاضب كافر مستغيث بائس مؤمل زاهد .. آى ، آى ، آى طويلة وقصيرة ، ممدودة ومبتورة ، عالية بكل قواه يرفعها .. مجروحة دامية ، لاسعة كالنار فى العين حارقة كآثار الحامض المركز » (٢٨٢ / ٢٨٣)

الراوى الآن بين زوجه المذعورة وبين ذلك الصوت الدامى المتألم الذى يصدر من المطبخ .

وبين موجات الأنين يسترجع الراوى على مقاطع قصة هذا القروى وقصة حياته الذاتية .

كان « فهمى » زميل طفولته النابغ ، كان انبه أطفال المدرسة الالزامية ، وكان يظن أنه سيظل طوال حياته متفوقا وهكذا احتفظ بصورته فى مخيلته . ولكن بعد سنوات طويلة ، بعد أن رحل عن القرية ، وتدرج فى مراتب التعليم والصعود ، وأصبح عالما من علماء الكيمياء ورئيسا لمجلس إدارة مؤسسة كبرى ، واستاذا مرموقا ، يلتقى بفهمى من جديد ، فإذا الطفل النابغ المرتب الذى فى ذاكرته يتمخض عن رجل مهزوم محطم « مظلم القسمات كالأرض البور . » « وجه منقبض بالألم وكأنما ثبتت ملامحه عنده وحُنطت عليه » (٢٨٦ / ٢٨٧)

يوما ما يحضر إلى مكتبه ريفيان من قرية نشأته الأولى بصحبة فهمى المريض يسألونه المساعدة بعد أن أعيتهم الحيلة .

على خلاف الراوى الذى كفلت له الظروف وكفل له طموحه الطاغى أن يخرج من القرية وأن يصعد وأن يصبح من « الصفوة » ، أخرج فهمى من المدرسة ، عمل بالزرع والحرث . لقد « تكفل الفقر بالقضاء على عقله » ، و « تكفلت البلهارسيا بالقضاء على جسده » (٢٩٧) . وهو الآن مصاب بسرطان : المثانة .

حين حضر فهمى إليه بصحبة والده وعمه ، قرر دون تردد أن يتكفل بالأمر : « وإن الدين الذى فى عنقه للكتلة البشرية المنكفئة على نفسها أمامه ملفوفة بالملابس المهرأة كبير ، ولقد حان أوان رده وايفائه ... » (٢٨٩)

ومع ذلك فقد داخله شىء من القلق والحرج ، فكيف له أن « يقنع زوجه أن تأوى هذا « المخلوق الريفى » المريض فى بيتها ، ولو فى « المطبخ » ، أو فى فراش السفرجى » (٢٨٩)

وتزداد مخاوفه بعد أن آواه ، فالأنين الآن يغمر البيت ويحتله ، بل وينفذ الى آذان الجيران والحى : « أى ياى ياى ياى ... » ، واج الواج الواج الواج ... »

وها هى زوجه تطالبه أن يطرد هذا « البلاء » الذى حل بالبيت فى الحال .

« وتكهرب جو البيت تماما ، أيكون قد تورط فى خطأ أكبر دون أن يدرى ، وظن أن يدرى ، وظن أنه يأوى قطعة حديد خردة عزيزة لتأخذ طريقها فى الصباح الى الورشة ، فإذا بها قنبلة بدأت تتفجر وتوشك أن تهدم البيت ؟ » (٢٩٠)

يهرع الراوى - أو الدكتور الحديدى كما يدعى - الى المطبخ حافى القدمين ، ويدير بيد مرتجفة مفتاح الضوء ، فإذا المطبخ وقد تناثرت محتوياته وتلطخت ببقع صفراء ، وفراش الفلاح فارغ ، ممزق ومكوم ، وتفوح من المكان رائحة خافقة كريهة ، كما لو كان قد شهد معركة ضارية مع خصم غير منظور . ويجد فهمى محشورا بين منضدتين من مناضد المطبخ « عاريا تماما ليس عليه إلا فانلة مهرأة ، رأسه تتحرك فى كل اتجاه ، عيونه الميتة المطفأة تقدح بشرر أبيض دائبة الحركة فى محجرها تبحث عن منفذ ومخلص ، وبكيانه كله كان يتجه الى أعلى فى يأس كامل يدرك أن لا نجاة ، إنه ألم سرطان المثانة المروع حين يزحف مع الليل حين تبدأ قطرات البول تتجمع بحمضها عبر الخبيث الذى نفذ إلى المسالك ،

ومرور القطرة على الورم المتهتك المجروح .. انه الألم الذى يسمونه فوق احتمال البشر ... » (٢٩١)

يستدعى الحديدى طبيب الاسعاف لعله يعطيه مخدرا يخفف عنه ، ولكنه لايدهش حين يعرفه هذا الأخير بإن المخدر فى مثل هذه الحالات ضعيف المفعول ، « فآلام هذا النوع من السرطان أقوى من المخدرات ، وكل المسكنات التى اخترعها الانسان ... » (٢٩٤ / ٢٩٥)

وبعد أن تنام زوجه بمساعدة المخدر يصبح الدكتور الحديدى وحده مع هذه الصرخات القادمة من الأعماق ، ويحس بآلامه الذاتية تصحو من بؤرة خفية سحيقة فى نفسه ، يحس بها ـ كما يروى ـ « ابشع حتى من آلام فهمى وأوجاعه .... كل الفرق أنه ليس له الحق فى التوجع مثله ، لن يصدقه أحد إذا صرخ وترك أعماقه تعبر عن نفسها المكتومة الوارمة المضغوطة ، ألم بلا آهات ، أضعاف ، أضعاف الألم » (٢٩٦)

إنها آلام المواطن البورجوازى المثقف الطموح ـ وأيضا آلام إدريس الفنان المتأمل القادم من الريف ـ الذى كرس حياته للصعود وتسلق القمة بلا توقف ، وتمضى به السنين وكأنه على الدوام مساق مسلوب الارادة دون أن يحس بالحياة كاملة سخية ، ودون أن يرتبط بالغير برباط عاطفى أو وجدانى عميق . هذا المواطن يتزوج وينجب ويختلط بالغير ... فى إطار المألوف والمعتاد ، ولكنه يحس أن هزم جميعا « ديكورات علاقات ليس إلا ... » كما تقول القصة عن الدكتور الحديدى ، علاقات لاتنبع من الاعماق ، ولاتلبى حاجاته الدفينة ، أو لا تحقق له « الحياة » المتحررة من الحرج والعوائق كما تراوده . فهو فى كل مايفعل ليس هو هو ، وإنما هو غريب عن نفسه .

ويعبر الراوى فى قصة إدريس عن ذلك فيقول ضمن مايقول :

« إن الوصول لاقيمة له بالمرة إذا وصلت وحدك ، أية قيمة أن

تصبح ملكا متوجا أو عالما حاصلا على جائزة نوبل ، وأنت محاط بصحراء جرداء ، أية قيمة لأى شىء فى الدنيا ، للمتعة نفسها أن تحس بها وحدك ؟ » (٣٠٢)

قد توحى هذه الفقرة أن الوصول الفردى ، أو قل النبوغ والنجاح الفردى فى بيئة يخيم عليها الاملاق الذهنى والانتاجى بلا جدوى وبلا مستقبل أو ضمان ، لأنه لايستند الى أساس ، ولايجد الأرض الخصبة التى تضمن له الاستمرار والدوام ... فأنت وحدك بلاضمان طالما لم يصعد المجتمع ككل أو تصعد الطبقات العريضة منه .

ثم إن « الوصول » الفردى مع نضوج الوعى الاجتماعى والتاريخى قد يصيب الانسان بالتعاسة ، أو قد يصاحبه الاحساس بالتعاسة ، هذا إذا لم يغلق الانسان منافذ الحساسية فى نفسه ، وهذا فن واسع طويل ... ولكن إدريس لايعمق هذه الأفكار .

من البين أنه يصعد من آلام هذا الفلاح المريض ـ من خلال انات الألم الجسدى المادى ـ كى يعبر عن آلامه المكبوتة أو المجهولة ، وكى يعبر عن شوقه الحار إلى الحياة كاملة غير منقوصة ، إلى الحياة فى عفويتها ومباشرتها وانطلاقها بعيدا عن عوائق الوعى المتأمل وعوائق الكلمات والأعراف والسلوكيات الطبقية أو النمطية ولكن هيهات ! هيهات أن نساوى أو نقارن بين آلام المثقف المعذب أو آلام الوعى التعس وآلام الفقر والحاجة والمرض المفترس .

تنتهى هذه الرائعة القصصية الدرامية « لغة آلاى آى » نهاية غريبة أو تبدو كذلك ، على أنها بعيدة الدلالة :

يرقد الدكتور الحديدى إلى جوار فهمى الفلاح المريض ، يزحف بجواره ويقبل يده ويسأله الصفح ... وحين يحضر « بوليس النجدة » الذى استدعاه الجيران ، يتقدم الحديدى ، ويحمل ذلك الكائن « الصارخ المولول » ، ويتقدم الركب تتبعه أعين الجيران وهمساتهم ، وحين تسأله زوجه الى أين ذاهب ، يجيب فى شموخ :

« ـ رايح فى طريق ثانى صعب شديد ... تيجى معايا ؟ »
(٣٠٥)

أى مسافة تفصلنا اليوم عن الستينات ! كانت هذه النهاية حين كتب إدريس قصته من وحى الجو العام ، ومن وحى العلاقة التقليدية بين القرية والمدينة ،وأيضا من وحى دعوى الاشتراكية .

لكنها اليوم بعد أن تراجعت فكرة التكافل الاجتماعى ، وفكرة تقريب الفروق بين الطبقات ، بعد أن قطعنا فى السنوات الماضية اشواطا فى طريق « الرأسمالة » ، بعد « رأسمالة » جميع أشكال التعامل والقيم ، وبعد أن تغلغلت هذه « الرأسمالة » ـ فى صورها غير الانتاجية . والابتزازية ـ إلى الأعماق ، وبعد أن تصدعت تحت وطأتها الكثير من الأسس المتوارثة ، والروابط الطبيعية ... تبدو شديدة العاطفية أو السنتمنتالية ، وقد لاتثير عند البعض غير ابتسامة باهتة .

من هذا المنظور توضح هذه النهاية مدى التحول والتغير الذى حدث .

وما أبعد الشقة بين الآلام التى يعبر عنها إدريس فى « لغة الآى آى . » (١٩٦٥) ، وتلك التى أوحت له بقصته الأخيرة « الخروج » (نشرت فى « المصور » بتاريخ ١٥ يونيو ١٩٨٤ ، ص ٥٣ ـ ٥٥ فهو فى هذه القصة الأخيرة ـ والراوى هنا هو بطل القصة ـ يستجدى ذاته الخروج من الجدار الأصم الذى يغلفه ، لقد تلاشت فيه الرغبة فى الحياة ، و « واطبق عليه الواقع الرهيب » ، ولم يعد فى مقدوره ادراك ماحدث ، أو كما يقول فى بداية القصة :

« مذهل ماحدث . لحظة أن يتكامل الوعى بالموقف ، يضيع الموقف . يضيع المفتاح والحل . ويضيع هو » .

فى الماضى ـ كان يسعى من هدف إلى هدف « ولانهاية لتحقيق الأهداف ، فوراء كل هدف هدف » تزوج وانجب وصعد ، ولكن كل ماحقق انهار أو استقل عنه أو تفتت : ..

« العمر فات . والواقع أكبر من كل الطموحات والارادات وما يهمس له بالتمرد ماهو إلا شيطان شاطر . عليه أن يطرده ويستكين إلى حياته ، فلم يعد في العمر قدر ما مضى منه . وبيته وأولاده ومشاكله هي عمره الذى فات ، ولابد أن تكون عمره القادم أيضا ... »

وفى النهاية يهجر كل شىء ، يخرج بلا عودة لكى يحلم بالخروج كما يخرج الكتكوت من البيضة ، وينطلق « فى مرح لانهائى يجرى » .

فمازال إدريس يحلم بالحياة المتحررة من القيود ، يحلم بتحطيم الأغلال والتحرر من هموم الحياة اليومية ... ولكن الحياة تمضى بلا توقف وتنصرم ، والحلم يبهت ، والمستقبل مجهول : مستقبل الناس والحياة من حوله ، ..

الحـــــــرام

فى البدء كان « الحديث »

فى " الحرام " تبدأ الرواية بذروة الحدث ، أو يبدأ حدث الرواية من ذروته ، كما هو الحال فى الكثير من قصص يوسف إدريس (مثل " النداهة " و " قاع المدينة ") ولكن وجهة الاهتمام ليست " الحديث " ذاته ، وإنما رؤية الناس له ، وما يثيره من خواطر وانفعالات ، ثم تأثير هذا الحدث ـ أو هذه الواقعة ـ على سلوكيات الناس . فالحدث بمعنى آخر مثير سرعان ما يشغل فكر الشخوص ، يلح عليها ويملك زمامها ، ومن خلال ذلك يرفع الراوى النقاب عن الأطر الذهنية التى تحكم الشخوص ، ويكشف عن انفعالاتها ومنازعها ومخاوفها ، ومن خلال ذلك جميعه ـ وهذا هو الأهم ـ ينفذ إلى الأصول المادية المعيشية والاجتماعية الهرمية التى تجمع هذه الشخوص والتى تفرقها والتى تنظم العلاقات فيما بينها ، ويجسمها بصورة يعجز عنها التصوير الواقعى التقليدى . فالراوى يتعمق بالتدريج فى مسالك الفكر والانفعال والسلوك ليعود بها الى منابعها وأصولها ، والى مكوناتها البيئية والمادية والطبيعية التى ترتبط بحاجات الناس .. وظروفهم المعيشية . " الحدث " هو نقطة انطلاق فحسب ، والأهم هو مايثيره الحدث وما وراء هذا الحدث .

فى فلك " الحدث "

" الحدث " فى قصة " الحرام " هو عثور عبدالمطلب ـ الخفير الزراعى ـ بعد صلاة الفجر على مولود قتيل بجانب أحد الجسور . ومن البداية يتوقف الراوى عند " لحظة العثور " وما تثيره من

انفعالات متناقضة فى نفس عبد المطلب . فهو يفرح فى البداية لعثوره على شىء ، ويكاد يصرخ من الفزع لغرابة هذا الشىء ، ولايلبث أن يقهقه عندما يتبين حقيقة هذا الشىء .

" فقد تصور لأمر ما أيضا ان الجنين الذى يراه الآن هو ثمرة الليلة الماضية التى قضاها مع زوجته ... ولدته بعد أن غادرها ليستحم فى الترعة ويتطهر ، ثم ألقت به فى الطريق ، « (٧) ولكن احساسه بالمسئولية يقطع عليه هذا الضحك ، وينبثق هذا الاحساس من الضغوط التى يخضع لها " كخفير " فى قاع السلم الوظيفى والاجتماعى فى " التفتيش الزراعى " ، ويمتد به هذا الاحساس الى حد الشعور بأنه المسئول عن هذا " اللقيط " فيبدأ فى تدبير خطط الدفاع عن نفسه " أمام الناس وأمام مأمور التفتيش ولا قدر الله أمام النيابة والمحاكم ... " (٨) ومع بزوغ قرص الشمس وخروج الناس الى الحقول تعود الى عبد المطلب رباطة الجأش ، فيتخذ قراره بابلاغ « مأمور التفتيش " بالأمر ، ومن ثم تنتقل " القضية " إلى فكرى افندى مأمور التفتيش ، الذى لايلبث أن يدور فى فلكها .

فى البداية يدفعه حب الاستطلاع والرغبة فى " رؤية هذا الحادث الجديد عليه وعلى العزبة " ، ثم يتحول حب الاستطلاع الى فكرة تلح عليه : " ترى كيف تكون فاعلة ذلك الحرام أو على وجه الدقة كيف تكون الزانية .. ؟ (١٤) " ومع أن هذه القضية لا تدخل بطبيعتها فى اختصاصه ، إلا أنها سرعان ما تصبح شغله الشاغل " فهو مستعد أن يصدق الحرام فى الرجال ، ولكنه لأمر ما يصعب عليه أن يصدق الحرام فى النساء ... الرجل دوره فى الحرام طيارى أما المرأة فدورها أساسى ، وهو يبحث عن الأم ، وفى بحثه هذا لم يترك أحدا حتى امرأة الباشكاتب الست أم لنده تناولها بحثه ... ومن بيت الى بيت تنتقل عيناه ، بيوت المزارعين الكبار الذين لدى الواحد منهم أكثر من ثلاث أزواج من البهائم ،

وبيوت .(التملية) الذين لا يملك الواحد منهم الا فأسه . ونساء العزبة جميعا يمرون أمام عينيه ... "(١٦)

ان لم تكن الفاعلة من أهل العزبة ، فهى لابد من " الغرابوه " ، أى من بين عاملات التراحيل الوافدات للعمل فى موسم القطن :

" وأشار فكرى أفندى فجأة بالخيزرانة التى كانت معه أشار إلى الفضاء الكائن خلف الاصطبلات وقال :

ـ لازم واحدة من دول " (١٧) .

ومن ثم تتوقف بنا الرواية لتسترجع قصة هؤلاء " الغرابوة " ، أى قصة عمال التراحيل فى دلتا النيل ، ودورة حياتهم من عام فى انتظار موسم القطن ، وكيف يكرون ـ من خلال " مقاول الأنفار " ـ بيومية لاتتعدى القروش ، وكيف ينقلون للعمل فى " التفاتيش " من أجل تنقية مزارع القطن من " اللطع " و " الدود " ، وهذا موضوع الفصل الرابع من الرواية .

" الحديث " كمثير للوعي بالعالم من جديد

ومع بداية الفصل الخامس يبدأ مأمور التفتيش جولته للبحث عن الفاعلة ، أولا فى أماكن اقامة " الغرابوة " ، ثم فى الحقول حيث يعملون . الأهم هو ماتثيره هذه القضية فى نفس المأمور ، فعمال التراحيل يدخلون الآن وعيه بطريقة جديدة ، بطريقة مغايرة عما اعتاد من قبل :

" فالواقع انه ما تعود أن يفكر فيهم إلا كأنفار ، انفار يلتقطون الدودة ويجمعون القطن ويطهرون المصارف . الشايب فيهم نفر والصغير نفر ، كلهم أرجل شققها الجوع والحفاء وخشنتها الأرض الصلبة ، وأيد معروقة حرقتها الشمس ، ووجوه متجهمة لا تعرف حزنها من فرحها ولا رجلها من امرأتها ... " (٣٥) من خلال وعى مأمور التفتيش بهم من جديد ، يتجسم أمامنا الواقع الاجتماعى لعمال التراحيل بصورة عنيفة طاغية يعجز عنها التصوير الواقعى المباشر . بدأ المأمور ينظر إلى " الترحيلة من زاوية أخرى ، فهم

صحيح أنفار وغرابوة ، ولكن بينهم أيضا نساء يحملن ويلدن ، بل أكثر من هذا يحملن ويلدن فى الحرام ... " (٣٦) . وكأن الاصطدام بالحرام قد أعاد إلى عاملات التراحيل خصائصهن البشرية أو قل أعاد عمال التراحيل إلى حظيرة البشر . ونرى المأمور يتلمس هذا الأمر فى خياله كشىء فريد . " فلتكن الفاعلة منهم ، عليه ان يعثر عليها ويراها رأى العين ويرى كيف استطاعت أن تفعل هذا . بل لم ينتظر فكرى افندى أن يصل الى الأنفار ، بدأ خياله يسرح ويسبقه ، بل ويسبق حادث اليوم ... راح يتجسس بخياله على القصة فى غير قليل من الخجل ... " (٣٦/٣٧) .

ولكن مسعى فكرى افندى يخيب ، فجميع « الانفار » من رجال ونساء يعملون فى الحقول دون نقصان ، يحنون أجسامهم فى طابور طويل ، ويلتقطون " اللطع " من شجيرات القطن .

" نعم إنه على يقين أن واحدة من هؤلاء هى التى ولدت " اللقيط " ، ولكن " كيف يتفق ذلك مع وجودهم جميعا فى ذلك الطابور المنحنى الطويل " (٤٤) . وحين ييأس مأمور التفتيش من " إشباع حب استطلاعه " ـ والعثور على أم اللقيط " يبلغ النبأ الى بوليس المركز ويخلى نفسه من المسئولية .

" الحدث " يكشف المستور

ولكن " الحدث " كبير ، فهو يمس " المحظور " و " المحرم " ، يصطدم بأكثر المناطق حساسية فى هذا المجتمع . نعم إنهم يرتكبون " المحظور " و " المحرم " ، ولكنهم يفعلون ذلك فى الخفاء ، ويفعلونه دون عواقب . أما الآن فالأمر على خلاف ذلك ، فالمولود القتيل يجسم هذا " المحظور " ، بصورة لا سبيل إلى إنكارها ، وطالما أن القضية لم تحسم ، فإنها تخيم على الجميع ، تشغل الناس بشكل أو آخر ، وتثير فيهم الشكوك والشبهات ، كما توقظ فيهم الكثير من المخاوف والرغبات الغريبة المكبوتة .

" ... بدأ الشك يزحف من بيوت الفلاحين المنخفضة إلى بيوت الفلاحين العالية . بدأ الفأر يلعب فى عب مسيحة أفندى الباشكاتب ، وبدأ يخاف أن يكون المحظور قد وقع . والحقيقة انه كان خائفا دائما أن يقع المحظور ، بل أكثر من هذا هو دائم الخوف من المحظور وغير المحظور " (٥٤) .

ويستبد الخوف بمسيحة أفندى ، بل يتسلط عليه ، فهو يصادف ابنته لنده عند عودته الى البيت متوعكة تعانى من المغص ، فالشك يتلمس مبرراته ويخلق أسبابه ، ويتصاعد كحالة قاهرة ، كحالة " عنيدة فارضة نفسها " ، لاترتبط بما هو معقول أو غير معقول : " ليت الأمر جاء على شكل أسئلة حيرى تريد الاجابة ، الأمر جاء على شكل حمى داخلية اجتاحت مسيحة افندى ، دون ان يكون فى استطاعته النطق أو التنفيس . لنده مغصها قد يكون حقيقيا ، وقد يكون حجة وستارا . وزوجته عفيفة قد تكون على عهده بها ... وقد لا تكون كذلك ، قد تكون هى المتسترة على بنتها ، بل وما أدراه انها لا تتستر أيضا على نفسها ... » (٦٦) فلنده فى سن الزواج ، ولكنها قعيدة فى البيت تنتظر ، وهناك صفوت ابن مأمور التفتيش يحوم فى المكان بلا هدف ، أتكون لها " حياة أخرى ، حياة تزاولها مع صفوت ... فى الظلام " .

وهكذا من خلال " الحدث الأول " أى العثور على المولودة القتيلة ، وما يثيره هذا الحدث ، تتكشف طبيعة التكوينات الأسرية والاجتماعية فى التفتيش الزراعى ، وينكشف " الوجه المستتر دائما " ، " الوجه المعقد المتشابك " لحياة التفتيش التى تبدو على السطح سهلة هينة .

يوقظ " الحدث " أو يوقظ " الحرام " الكثير من الرغبات الخفية ، فهذه زوجة مأمور التفتيش تشغل نفسها بأمر دميان شقيق مسيحة افندى " المعتوه " . نعم منذ فترة تؤرقها مشكلة طالما أرقت نساء العزبة : " ترى هل دميان فيه للنساء أم لا يصلح لهن " (٨٨) وبهذا اللغط الكثير " الذى دار حول اللقيط والحرام

وما يصح وما لايصح " (٨٧) يبلغ حب استطلاعها ذروته ، فتصمم على معرفة هذا الأمر ، " ولو أدى ذلك إلى تفعل معه المستحيل " (٨٦) . وعلى نحو آخر يصمم صفوت ابن المأمور على معرفة علاقة أحمد سلطان كاتب الانفار " باللقيط " ، " وكأنه قد ثبت لديه بطريقة قاطعة أن بينهما علاقة ولم يبق إلا أن يعرفها " (٦٨) .

من خلال " الحدث " نتعرف على التكوين الهرمى لمجتمع " التفتيش " أيا كانت العلاقات والمصالح المختلفة التى تجمع أو تفرق فئات هذا المجتمع ، فهم جميعا فى قبضة مالك " التفتيش " أو مالك تلك " الابعادية " الزراعية التى تبلغ مساحتها نحو ألفى فدان من أجود الأطيان « بما عليها من ناس وبيوت وماكينات وبهائم ومحاصيل تحت تصرفه ، هو السيد الأعلى لهذا كله سيد العشرة الخولة والباشكاتب والخمسة الكتبة والاسطوات والخفراء والأجراء والفلاحين والمزارعين ... "

أما مأمور التفتيش ، فرغم ما يتمتع به من سلطان ، فانه يعيش فى خوف دائم من " صاحب الأرض " ومن "الدودة" فالقطن هو محصول " الأبعادية " الرئيسى ، وإن التهمته " الدودة " فقد فكرى أفندى عمله وسلطانه ، أما المزارعون فلا يقلقهم أمر القطن فى قليل أو كثير وإن كانوا يزرعونه ويحرثونه .... فهو محصول صاحب الأرض ولا شىء غير ذلك . ومن ثم كانت دورة حياة فكرى افندى ترتبط بمحصول القطن وبمكافحة خطر " الدودة " ، بل ان " الدودة " قد أصبحت من مكوناته النفسية :

" من أجل هذا فرعب فكرى أفندى من الدودة أشد ضراوة من رعبه من الموت ، وحرصه على أن يتحلى بالخلق الكريم ، راجع إلى اعتقاده بوجود رابطة قوية بين أى إثم قد يرتكبه ، وبين الشياطين السوداء الزاحفة ، التى يطلقها الله عليه فى كل عام مرة ، ليمتحن بها ، ويعاقب العقاب الأكبر إذا أخطأ ... " (٩٣) .

ومن مجتمع " العزبة " تنتقل بنا القصة إلى أعماق مجتمع

" الغرابوة " ، أو عمال التراحيل باكتشاف " الفاعلة " أم ذلك " المولود المقتول " .

قوة قاهرة تكشف سرها ، إذ تصاب بحمى النفاس وتهذى . ومن ثم تعود بنا الرواية فى الفصل الرابع عشر إلى قصة عزيزة ومن خلالها تصور حياة عمال التراحيل .

" جدر البطاطا كان السبب "

هذه المرأة التى تصطك أسنانها بحمى النفاس التى تصرخ وتقضم أعواد التيل ، كانت يوما ما فتاة " بارعة الجمال " ، " ذات أهداب وشعر ونهود " إلى أن زوجت إلى عبدالله عامل التراحيل ، كما تزوج البنات فى القرية . ومن يوم أن تزوجها أصبحت رفيقته ، تحملها عربات عمال التراحيل فى موسم القطن إلى حيث تحمله ...

إلى أن حدث ما كان لابد أن يحدث ، فقد مرض عبدالله وأخذ يفقد قواه سريعا ، ويذبل من يوم الى يوم ، فهو مصاب منذ زمن بالبهارسيا . " اقعده داء الميه " ، والواقع أن الداء لم يكن هو الذى أقعده ، وإنما الحاج عبدالرحيم (مقاول الأنفار) هو الذى هزمه حقا وطرده من فوق عربة النقل ، ولم تفلح الوساطات أو الشفاعات لديه ... " (١٠٨) .

ولولا عزيزة لماتت الاسرة جوعا ، فقد أصبح هو قعيد البيت ، وهى التى تسعى وحدها وتكدح من اجل البقاء . هذا الى اليوم الذى قال لها فيه المريض :

" نفسى فى البطاطا ياعزيزة " " و " طلبات المريض مجابة ومقدسة ، وكأن أهله يرون فيها الشفاء أو وداع الدنيا » (١١٠) . فتحمل عزيزة فأس عبدالله ، وتذهب بحثا عن البطاطة ، ويفاجئها ابن صاحب الأرض ، فيعطيها ماتريد ويغتصبها . وتنسى الأمر ، الى ان تكتشف انها حبلى ، ورغم ان زوجها لم يقربها منذ سنين . وجاء موسم القطن " ونادى المنادى فى البلد . النفر بسبعة

(قروش) يا أهالى ، والقبض على خمبستاشر يوم ، والحاضر يعلم الغايب " (١١٥) وكان لابد أن تذهب حتى لا تموت الأسرة جوعا . ويأتيها المخاض وهى فى الشهر السابع ، فتتماسك ، إلى أن تتمكن فى جنح الليل - مستعينة على ذلك بخبرات الريف المتوارثة - ومن وضع المولود ، أو من " التخلص من هذا الورم الخبيث الذى اضناها طويلا " . ولتتركه بعد هذا أو ليحدث ما يحدث ، ولكن " ها هو ذا الورم بعد ما تخلصت منه يصرخ ويهدد بالفضيحة " (١٢٠) فتضع أصبعها فى فمه عن غير وعى ، فيختنق الوليد . " وقبل شروق الشمس وبجبروت مذهل ، كانت تمسك خطا مع الأنفار ، وظهرها منحن ، وعيناها زائغتان تبحثان عن اللطع " (١٢١) ، ولكن حمى النفاس تصيبها وتكشف سرها ، ثم تهذى بضعة أيام وتقضى نحبها .

" الحرام " والوصم الاجتماعى

باكتشاف أن الفاعلة من " الغرابوة " تعود إلى أهل العزبة الطمأنينة . فمن الضرورى - كما يقول الراوى - أن يعود للناس إيمانهم ، " فان لم يعد على هيئة حقيقية فليعد شبه حقيقة ، إذ الايمان يتكفل بها ويجعل منها حقيقة ، والناس تريد الايمان على أية صورة ، فان لم تجد ما تؤمن به فى الواقع آمنت به فى الحكايات " (١٢٨) .

ومن جديد يصور الراوى قصة عمال التراحيل من " الداخل " ، إذ يتابع تحليل الانفعالات التى تثيرها قصة عزيزة بين أهل العزبة بمستوياتهم المختلفة . حين يذاع خبر عزيزة تتحول " الترحيلة " فى نظر الفلاحين الكبار والمزارعين إلى " حثالة آدمية " تهبط على تفتيشهم مرة أو مرتين فى العام ، كالوباء الذى لا مفر منه . « فما بالك حين يكتشفون أن تلك الحثالة قد صدر عنها شىء حرام ، كهذا الذى حدث منذ أيام ، وأنها حاولت اخفاءه والصاقه بأهل العزبة . الترحيلة أنفسهم كانوا

يكادون يصبحون شيئا حراما ، وكأن الناس جميعا مخلوقات حلال وهم وحدهم مخلوقات حرام ، أية بشاعة يصبح عليها الحرام إذا ارتكب حراما ؟ ! " .

أما نساء القرية فقد كن أكثر تحاملا ، " وكأنهن يستكثرون على الترحيلة أن تحمل احداهن مثلما يحملن ، وأن تلد مثلما يلدن ، حتى لو كان حملها وولادتها حرام فى حرام " (١٢٨ / ١٢٦) .

على أن مرض عزيزة يحول الاهتمام من قصتها اليها ، فلما تعانيه من حمى وما ينتابها من نوبات يثير شفقة البعض بها ، وخاصة مأمور التفتيش ، وبمرور الايام تخفت اصوات التقريع بعض الشىء ، وحين تموت عزيزة يقبل أهلْ العزبة لتعزية عمال التراحيل ، فالموت يرفع الحواجز ولو لبرهة بين الناس ، وينسيهم ولو لفترة مسائل الحرام والحلال.. فللموت فى هذا المجتمع الريفى " حرمته " وتقاليده الموروثة . ولكن من الخطأ أن نظن أنه يرفع الحواجز الطبقية . ومن هنا تبرز إشكالية النهاية التى تنتهى بها الرواية ، فهى لا تنبع من المنطلق التحليلى للقصة وإنما تحمل طابع الاضافة السريعة ويغلب عليها الأسلوب التقريرى ، وكأنها فرضت على القصة فرضا ، فرضتها الظروف الخارجية . ولا تستغرق هذه النهاية أو " الخاتمة " اكثر من ثلاث صفحات ، وفيها يقول الراوى : " وحين جاء العام التالى على التفتيش وجاء الغرابوة كان الفلاحون لايزالون يذكرون بعضا مما حدث لعزيزة وحكايتها ، ولكن الحاجز الذى كان قائما بينهم وبين الترحيلة كان قد زال نهائيا والى الأبد " .

من العسير أن تلتئم هذه النهاية مع " المنظور الداخلى » و " الرؤيا الاستبطانية التحليلية " التى يعالج بها يوسف إدريس مادته القصصية . ثم كيف ترتفع الحواجز بين عمال التراحيل وبين أهل العزبة دون أن ترتفع أولا وضعية عمال التراحيل كأجراء يكرون بواسطة " مقاول للانفار " ؟ كيف تسقط الحواجز دون أن تتغير صبغتهم كعمال رحل موسميين ؟ ويمضى الراوى فى هذه

الخاتمة " التى لا تستغرق أكثر من ثلاث صفحات ، فيشير فى الصفحة الأخيرة إلى قيام الثورة وصدور قانون الاصلاح الزراعى ، وإلى مجتمع زراعى جديد فى القرية : " مضت الأعوام ، وتعاقبت التغيرات ، وانقطع بطبيعة الحال مجىء الترحيلة ، ونسيهم الناس تماما ، ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة ... " (١٧٦) .

يؤكد يوسف أدريس فى أحاديثه أن مهارة الكاتب تتجلى بوجه خاص فى " النهاية " التى ينهى بها قصصه ، وحين نراجع أعماله القصصية من " رخص ليالى " (١٩٥٣) إلى « نيويورك ٨٠ " (١٩٨١) ، لن نعثر على نهاية من نهايات قصصه نستطيع أن نقارنها بخاتمة قصة " الحرام " .

وفى ضوء ما سبق فإننا لاتجانب الصواب حين ننسب هذه " الخاتمة " إلى المناخ السياسى العام فى نهاية الخمسينات الذى وضع يوسف إدريس خلاله قصة " الحرام " ، والى ضغط " التوافق " و " المجاراة " مع الثورة فى هذه المرحلة ، خاصة وأن هذه " الخاتمة " تخالف قناعات الكاتب الأساسية من حيث قدرة الاجراءات الخارجية على تخليص الانسان من آثار ما يحمله من ارث نفسى وجدانى طويل . بل إن عنوان الرواية وهو " الحرام " يشير بوضوح إلى هذه الأعماق . وأخيرا فإن يوسف إدريس يرفض عامة استخدام الفن كأداة " لتمجيد منجزات الثورة المادية " ، ويرى أن وظيفة الفن الكبرى أن " يكون هو نفسه " ثورة " وأن يحول الانسان إلى " ثورة " . (" حوار " ١٩ ، ديسمبر ١٩٦٥ ، ٥١) ووفقا لأحد المصادر فقد وضع إدريس هذه « الخاتمة » قبل نشر القصة بايحاء من يوسف السباعى .

النداهــــة

في المشهد الأول ينهار الكون

تبدأ قصة " النداهة " بالمحظور ، حيث يفاجيء الزوج زوجته في حالة تلبس مع رجل آخر ، وبالتحديد مع أحد " الأفندية " " حين دفع (حامد) الباب وفوجيء بالمشهد المروع ... مات " (٥)

ويوصف هذا المشهد بتفاصيله المرئية الحادة القاطعة ، تبدأ محاولة استكناه الانفعالات التى يثيرها فى داخل الزوج ثم فى داخل الزوجة ـ ما حدث لا سبيل إلى إنكاره أو التخفيف منه أو نفيه إلى الأعماق ـ وما حدث هو ذلك "المحظور" و "الممنوع" الذى يخافه الناس ، فماذا يكون وهم يواجهونه بأعينهم .

هذا المشهد أو الحديث أشبه بكابوس مفزع لاسبيل إلى التخلص منه . وبالتدريج يولد الراوى طبقات الانفعال التى يثيرها المشهد فى نفس الزوج ، بعد الوهلة الأولى يأخذه شعور عارم بالفقدان والضياع ، ويرى نفسه ممزقا بين الرغبة فى الفرار من " الزوجة " و " الأم " التى غدرت به ، والرغبة فى أن يسرع اليها ، ويرتمى فى أحضانها ، ويشكو إليها ما ألم به " حتى لو كانت هى المشكو منها ، فهو يود لو استطاع أن " يستجير بها من الدنيا " (٩) . وتراوده فكرة القتل ، ولكنه لو قتلها ، فلن يقتلها دفاعا عن الشرف أو نحو ذلك وإنما " دفاعا عن نفسه " ، دفاعا عن ذلك الخراب الذى حل به ، وعن ذلك الاختلال الذى حل بالكون . فالحادث الخطير الذى وقع لم يقع فى العالم الخارجى بقدر ما

وقع فى الداخل ، بداخل حامد وفى داخل الكون . أما القتل فيبدو له كشىء غريب ، " لايمت إلى اللحظة ، أو المشكلة أو الموضوع ، أو المشهد الدائر فى عقله ، ولا علاقة له به ! وليس هو الحل أو الهدف ، بل ولن يجديه القتل شيئا (١٤) .

بهذا " المشهد " يتوقف التواصل بالغير وبالعالم . لم يعد بد من أن يتراجع الانسان إلى الداخل ، أن ينكمش فى محدوديته . وينتقل الراوى من الزوج الى أعماق الزوجة " فتحية " : القادمة من الريف منذ سنوات إلى أرجاء العاصمة .

فى البداية تتمنى أن ينتهى المشهد بأى وسيلة ، حتى لو كان هذا يعنى نهايتها : " إما الموت الداهم السريع ... وإما أن تحدث المعجزة ، أجل المعجزة ... وتمحو كل ما حدث ... وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه قبل ساعة " (١٦) . على أنها تحس بالتدريج أن هذا الذى حدث لم يكن غريبا عليها ، بل إنه قد دار بخيالها كثيرا " بنفس تفاصيله الدقيقة " وإن لم يكن مع " نفس الأفندى ، فمع أفندى آخر " " ولهذا فهى تعيش هذا كله كما تعيش الحادث المعاد " (١٨) . بمعنى آخر : إن ما حدث لم يكن حادثا طارئا ، وإنما هو شىء قد نبع من أعماقها ، وكأنها ذاتها كانت تتمنى ان تقع فى " المحظور " وان تفاجأ وهى ترتكب " المحظور " . وعلى الرغم من أن ما حدث لم يكن بترتيب منها ، بل ودون مبادرة أو فعل منها ، وبالرغم من ذلك فقد وقع كما كانت تتوقعه فى باطنها ... كانت تعيش حياتها المحدودة فى تلك الغرفة المحدودة فى أسفل تلك العمارة الكبيرة مع زوجها بواب العمارة ... ولكنها كانت دائما تحس بذلك " الأفندى » ، أى " أفندى " يتربص بها ، و " يخرج اليها عاريا ويرقد فوقها " وفى اللحظة التالية يفتح الباب ويدخل زوجها حامد ، وكأن للمحظور اغراء يتحدى قيود المحظور ومخاطره ، أتكون فى أغوارها " قديسة " و "مدنسة" فى نفس الآن ، أم كيف حدث ما تصورته وما عاشته

فى مخيلتها مرارا من قبل ؟ بهذه الأسئلة ـ التى تفوق حدود فكرها ـ يبدأ الراوى فى استرجاع قصة فتحية ، وتصوير بيئتها الريفية المحدودة وكيف انها فضلت الزواج بحامد البواب على غيره رغبة منها فى الانتقال الى " مصر " ، " ذلك المكان الرائع الواسع ، أم الدنيا ... " (٢/١/٢ . ثم بعد أن استقرت فى مصر فى أسفل تلك العمارة الضخمة، فى حجرة " تحت السلم " تراقب منها باب العمارة وترى منها مصر " التى وجدتها أروع بكثير مما تخيلت " (٢٥) . ثم كيف بدأت تحن إلى أن تخرج من هذه الحجرة المحدودة لتكون سيدة مثل سيدات مصر . المدينة من حولها حافلة متحركة مائجة ، وها هى تقعد فى أسفل السلم . " كانت " تريد أن " تتعرف " على أهل مصر أكثر ، وأن تدخل بيتا من بيوتهم وتحادث أناسا منهم ، ولكنها فى أسفل العمارة " لاتملك إلا أن تزداد انغلاقا وانكماشا ، وتزداد القيود حولها إحكاما . إنها وزوجها يعيشان فى هذه المدينة الضخمة على الهامش . ولكن حامدا مهما كان الأمر يتحرك نوعا وله صلات ومهما ، فى حين أنها وحدها " باقية أسيرة الحجرة " . . العالم حولها يتحرك بينما هى تزداد انكماشا وخوفا ... ولكن أيضا بالتدريج بمولد طفلها الأول ثم الثانى تخرج من " عالم الغرفة " ، وترى وتتعرف على ما يجرى حولها ، وتدرك أن لكل وجه وجها آخر ، وأن لكل ظاهر باطنا فى حياة سكان العمارة وفى حياة المدينة .. وبدأت تحس بذلك التيار الغريب الذى يأخذ الناس فى مجراه فى المدينة ... ثم بدأ يراودها أو يفاجئها كشىء مروع شبح " الأفندى العارى كاليد المهولة الممتدة مهددة أن تجذبها الى القاع مباشرة حيث الوحل والقبح والطين " ، بدأ ذلك الهاتف يطاردها وكأنه يؤكد لها ـ رغم استنكارها وتصميمها ـ أنها واقعة فى المحظور مع " الافندى " لا محالة ومهما فعلت " (٣٢) .

نعم إنها تستنكر ذلك الهاتف بشدة وتدفعه عنها فى حنق ، ولكنه قد نبع فى أعماقها ، وبدأ يقهقه فى داخلها . وما حدث بعد ذلك ...

لم يكن إلا ما كانت تتوقعه ، وما قد تولد فى أعماقها .
ربما الصدفة قد قادت هذا الأفندى الأعزب ـ الذى لا شاغل له كما يبدو غير اصطياد النساء والذى يسكن العمارة ـ إلى حُجرتها ، ولكن المدينة تحتشد بالأفندية " الذئاب " ، فالقضية تكمن فى تيار المدينة الرهيب الذى يتغلغل فى أعماق " فتحية " ويهدم تلك الحواجز والسدود التى قدمت بها من الريف ، وكأنها لم تكن تعرف طريقا تستطيع أن تعبر به عن ثورتها ضد عالمها المحدود أسفل العمارة غير أن يبرز من أعماقها ذلك الهاتف اللاعقلانى . لقد ولدت المدينة فى داخلها ، أو أيقظت فى داخلها شبح المرأة المدنسة ، وفى النهاية تلتهمها أيضا المدينة فحين يصحبها زوجها عائدا الى القرية بعد هزيمته فى المدينة ، تهرب منه فى زحام المحطة ، " عادت الى مصر ... بإرادتها هذه المرة وليس أبدا تلبية لهاتف هاتف أو نداء نداهة " (٥٧) .

العيـــــب

البداية

فى " العيب " تبدأ القصة بحدث أو واقعة ، تبدأ بشيء جديد مثير ، أو هكذا يبدو ، وهذا الجديد يمثل نقطة تحول :

ثلاث مرات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام ، يوم توفى سعد زغلول ونعاه الناعى ، ويوم طرد الملك ، واليوم الذى عينت فيه سناء ، ففى نفس ذلك اليوم تم تعيين خمس من زميلاتها الناجحات فى المسابقة وفى اليوم انقلب المستحيل حقيقة ، وانقلبت المصلحة سوقا ، أرخص ما فيه الكلام ، بل لا شيء فيها غير الكلام " .

والقضية هى دخول هؤلاء الفتيات عالم الرجال بتاريخه الطويل ... ويبدو هذا النبأ أولا أقرب إلى الاشاعة منه الى الشيء المحتمل أو المعقول ، ولكنه يدخل حيز الوجود ويكون ، ويحدث ما يحدث من حديث وضجه وحب استطلاع وترقب لما ينشأ عن اقتحام المرأة لهذا المجال .

ومن يوم لآخر تستقر سناء كموظفة فى قسم إصدار تراخيص الاستيراد ، تستقر فى حجرة مع أربعة من الموظفين ورئيسهم . ومع هذا الحدث البسيط يبدأ صراع طويل ، وهو صراع له جوانب مرئية وغير مرئية واهتمام الراوى الأول ينصب على تلك الجوانب الذهنية والنفسية الانفعالية غير المرئية ، وهو يستخرج هذه الجوانب فى تتابع ملح دؤوب ، أو قل إنه يولدها من بعضها ونلمس ذلك على المستوى اللغوى من خلال تداعى الجمل ، ومن التكرار اللفظى الذى ييسر هذا التداعى ، وهو ما يطبع تركيب الجمل

وأسلوب التعبير بطابع مميز لا يخطئه القارىء المتمرس بأسلوب يوسف إدريس :

يدور الحديث فى المصلحة عن المستقبل ، وبالذات عن مستقبل هؤلاء الفتيات . وعند هذه النقطة كانت تتفق آراء الجميع على أنها مسألة أيام ، فهن قد نجحن حقيقة فى اقتحام ذلك المعقل « الرجالى » ، واغتصاب مكاتب بقرارات ، ولكن المشكلة ليست فى الاقتحام . المشكلة فى الصمود ، فى العمل نفسه ، « فمما لاشك فيه ولا نقض أنهن لن يستطعن بأى حال أن يمارسن العمل ، لا لصعوبته ولكن لاحتياجه إلى عقلية الرجل وتصرفه وشخصيته ... " (٢٢) .

الوجه الظاهر والوجه الخفى

هذا هو منظور الرجال للأمور ، والقضية فعلا ـ كما سنرى ليست هى " الاقتحام " وإنما " الصمود " ، فللعمل فى هذه المصلحة الحكومية أيضا جوانبه المرئية وغير المرئية ، فالصعوبات لا تنحصر فى التحفظات النفسية المتوارثة من جيل إلى جيل تجاه المرأة ، وإنما تكمن فى البنيان الداخلى الخفى للعمل فى المصلحة : " هذا العالم الخفى لم يكن ليكشف عن نفسه هكذا ببساطة للموظف الجديد ، فما بالك والجديد موظفة وأنثى ، والأسرار أسرار رجال .

" العمل الرسمى للمكتب هو " إصدار التراخيص " ولكن ليس هذا سوى لافتة لجذب الزبائن ، فالعمل الحقيقى هو " بيع التراخيص " ، والأدوار فى هذا العمل موزعة بإحكام بحكم الأوضاع والمواهب والسلم الوظيفى ، ويبدأ هذا العمل بساعى المكتب ليمتد إلى أعلى ، ويقوم بأهم الأدوار فى هذه الحلقة موظف بعينه يدعى الجندى فهو الذى يتفاوض ويقبض ويوزع الأنصبة ثم هو الصلة الوحيدة بين المكتب والرءوس العليا ... إلخ . هذا الموظف قد كرس حياته لهذا العمل منذ خمسة عشر عاما ، حتى إنه من أجل ذلك يرفض الترقية والنقل . ومن ثم تصبح هذه

الموظفة الجديدة بحكم هذا العمل الذى يمارسه الجندى وبحكم شخصية الجندى هى شغله الشاغل . كيف يدمجها فى هذه الأعراف الخفية ؟ وعلى غفلة منها يتولى توريطها ، فيتفاوض فى حضورها مع أحد الزبائن عن " ثمن " إصدار أحد التصاريح ، ويدعى أنها زميلة وشريكة ولها نصيبها كالآخرين .

" الاهانة "

تجد سناء نفسها طرفا فى " صفقة " دون أن تدرى . كانت تحس بما يجرى حولها فى الخفاء ، وكانت تتطلع فى شغف إلى اكتشاف ما يجرى فإذا بها فجأة فى قاع تلك الأسرار كشريكة ومرتشية . وتهم أن تدفع عن نفسها تلك " الاهانة " والشبهة المروعة ، تهم بالانفجار ، ولكن قوى أخرى خفية تطبق عليها وتعوقها عن الانفجار :

" كادت تجن ، وهذا الضغط الهائل المحتشد داخلها يأبى أن ينطلق أو يجد له منفذا لكأنه كابوس خانق لايحدث لها فى الحلم ، وإنما فى واقع يجرى أمامها وكلما مضت ثانية تضاعف إحساسها بالرغبة العارمة فى الانفجار وتضاعف إحساسها بالقوى القاهرة الخفية التى تبقيها رغما عنها ، غير منفجرة ... " (٥٥) وأخيرا لا تجد غير الدموع ، وعلى الرغم من إدراكها بما لحق بها من " إهانة " مفزعة لا تستطيع طويلا غير البكاء . ويحلل يوسف إدريس بإسهاب مراتب هذه الاهانة وأبعادها ، فالحدث الخارجى له وظيفة المثير " الاهانة الحقيقية أنه لابد (أى الجندى) قد وضع فى اعتباره وهو يرسم خطته احتمالا شبه أكيد انها من الممكن أن توافق . الاهانة الحقيقية هو ظنه شيئا كهذا فيها ... الاهانة الأعمق والأخطر أنها فتاة ، أنثى ... ربما لو كانت شابا وعوملت بتلك الطريقة لما جرحت هذا الجرح العميق ... ولكنها أنثى تحس بعمق

أن الاهانة التى وجهت إلى شرفها هى فى الحقيقة إهانة لأنوثتها ، لشرفها كأنثى وليس لشرفها ككاتبة أو كفتاة تعمل ... " (٥٦ / ٥٧) .

على مدى صفحتين يتردد لفظ " الاهانة » أكثر من عشرين مرة ، دون أن يصب القارىء من جراء ذلك الملل فالراوى يحلل مضمون هذه " الاهانة " وأبعادها الانفعالية والنفسية والاجتماعية ...

ولكن رد فعل سناء على هذه الاهانة ينتهى كزوبعة فى فنجان ، نعم إنها تغضب وتتوعد أيضا ، ولكن ما يلبث أن يصيبها إحساس غريب بالعجز وقلة الحيلة ، وينتهى بها الأمر - بعد " حديث أبوى " غريب مع صفوت أفندى - رئيس المكتب إلى الوعد بالصمت وغض النظر عن أعمال المكتب الخفية ، بل والغريب أنها تقرأ مع زملائها الفاتحة على هذا " الاتفاق " (٦٥) ، وكأنها لا تملك لنفسها أمرا .

في قبضة الرجال

على أن الصراع غير المرئى بينها وبين محمد الجندى يتصاعد ويتطور ، فهى بوجودها البحت تكاد تفسد عمل المكتب الخفى وهو بيع التصاريح ، ولأنها لا تشاركهم ، تحيطهم بجو من عدم الارتياح " كانت مزاولتهم لأعمال المكتب الثانى كجماعة ... قد أضفت على العمل نوعا من القانونية ومحا عنهم كل أثر للاحساس بالذنب " (٦٥) ولكن سناء بوجودها تعيد إلى وعيهم ما يمارسون وتثير فيهم الكثير من الشكوك . والمذنب - كما يقول الراوى - "لايحسد البرىء ، إنه يكرهه ، ويحس به كأنه ضميره " و " الكارثة أنها ضمير مؤنث " والرجل يخجله أشد الخجل أن يرتكب حماقة " أمام الأنثى ، أى أنثى " (٦٦) يختل ميزان الأمور المألوف ، ويحل الشقاق والتنافس محل الاتفاق ، وتقل " الصفقات " وينخفض " إيراد المكتب الثانى " .

على أن هذا التغيير ينعكس أيضا على سناء ، رغم أنها لا تشارك ولا تتدخل وإنما تمارس عملها العادى فى صمت . إنها

تحس بدورها بالتوتر الذى يسود المكتب . إن الجندى بملامحه " السائلة السفراوية اللزجة " لايثير فيها غير مشاعر الاشمئزاز ، ولكنها تحس بغضبه ، وغضبه من غضب الرجال ، " يكشف لها ويحمل معه علامات من العالم الآخر ، عالم الرجال " ، ولغضب الرجال " قدرة كبيرة على التحطيم والتخريب " (٧١) .

ويتصاعد هذا الخوف فى نفسها ، بل يملك عليها أمرها ويصبح قوة قاهرة متسلطة تطاردها فى الخيال ، فهو جزء من مكوناتها النفسية كأنثى تعيش فى عالم يهيمن عليه الرجال منذ القدم : « خوف مركب » يتملكها ، ولكنها تخجل أن تعترف به لنفسها .

" لم يكن خوفها الأكبر بسبب احتمال أن يفقد الجندى وهو غاضب صوابه وينشب فيها أظافره وأنيابه وإنما لاحتمال أغرب لايكاد العقل يصدقه ، أن يفقد صوابه ويتعرى أمامها كرجل مثلا ، أو أن ينقض عليها وقد انطلق فيه الرجل الكلب من عقاله ويغتصبها هكذا فجأة ، وقبل أن يتمكن أحد من الدفاع عنها ، بل حتى قبل أن تتمكن هى من الدفاع عن نفسها ... " (٧٢) .

ومن الطبيعى أن يصيبها القلق ، وأن تعانى من الضيق رغم أنها لم ترتكب خطأ ولم تقع فى معصية ، ولكن ضغط الجو من حولها يفوق كل ذلك .

ثم تكتشف سناء من زميلاتها فى المصلحة أن قسم التراخيص ليس هو القسم الوحيد الذى " يقوم بالعمل الآخر الثانى " ، وتكتشف معهن أن لكل وجه وجها آخر ، وأن القضية ليست قضية ظاهر وباطن ، وإنما أكثر تشعبا ، ولا جدوى من المنطق العادى للالمام بها ، وبهذا المعنى تصف سناء نموذج الرجل السائد من حولها :

" الشرف فى بيته غير الشرف فى عمله ، والحرام فى الليل غير الحرام فى النهار ، والفضيلة ما تمنعشى من الرذيلة ، كله موجود مع بعض فى حالة تعايش سلمى ... " (٨٢) .

فهل " تصمد " سناء فى هذا الصراع أم تسقط ؟ العالم من الداخل كما يراه يوسف إدريس غيره من الخارج ، والقضية ليست قضية مقولات نظرية ومبادىء خلقية هذه هى الفقرة الوحيدة من القصة التى يقطع فيها الراوى حبل التحليل من الداخل لكى يتحدث إلى القارىء مباشرة ويصيغ وجهة نظره فى قضية الحرية والتبعية والوعى واللاوعى ۏالارادة واللاإرادة .

وقناعة يوسف إدريس الأساسية أننا مرتبطون بما مضى وبما سيكون يقيدنا موروث طويل ، ولما نأتيه من أفعال وما نأخذ به من معايير أثر بعيد على الأجيال التالية . نحْن " همزة الوصل بين جيل مضى وجيل مقبل " أما أولئك " الذين يفكرون فى أنفسهم " كأحرار " (" كأنا موجود " ، " كأنا الكون " ، " كأنا البداية والنهاية ") فهؤلاء "أناس مخرفون " (١٠٦) .

مجال الحرية والارادة من هذا المنظور محدود للغاية ، ومن البين أن رؤية عالم الانسان من الداخل والباطن كما يراها يوسف إدريس ، أى من خلال الأطر الذهنية المتوارثة والرواسب النفسية والأفكار القهرية والضغوط الناجحة عن التقاليد والأعراف ـ من البين أن هذه الرؤية تغلب بطبيعتها مبدأ الحتمية على مبدأ الارادة وحرية الاختيار ، واللاشعور على الشعور . من هذا المنظور يبدو الصمود ومواجهة ضغط التوافق أمرا عسيرا ، ولاتكفى تغير الظروف الخارجية وحدها لكى يتحرر الانسان ، ولكى تتحرر ارادته . وحول هذه القضية تدور الكثير من كتابات يوسف إدريس واحاديثه

" التماسك " والنسبية

ومن هذا المنظار ـ من منظار الميراث الطويل والظروف الاجتماعية ـ تصف القصة شخصية المرأة بالمقارنة بشخصية الرجل :

" النساء أو الفتيات شخصياتهن متماسكة مترابطة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعا ، وكلها قيم متحدة واحدة ، الحرام فيها حرام تحت مختلف الظروف والأحوال ، والحلال أيضا واحد ، والعيب فى العمل مثل العيب فى الشرف ، وما يعيب فى البيت يعيب أيضا فى المصلحة ، كتلة مترابطة واحدة ، فرق كبير بينهما وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقا بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام .... " (١٢٠) .

عالم الرجال عالم شره يلتهم ولايكف عن محاولة الالتهام . وتعود بنا القصة بعض الشىء إلى ماضى سناء وعلاقتها بهذا العالم قبل أن تدخله كموظفة وعاملة . لعل حياتها العاطفية كما تقول القصة حياة بسيطة ، لم تخرج أولا عن ذلك الحوار « الصبيانى » بينها وبين طالب خجول بكلية دار العلوم عن " حب الجسد "و " حب الروح " ، ذلك الحوار الذى انتهى بانقطاع العلاقة بينهما " إن كانت ثمة علاقات بينهما " . ولكن فى حياة سناء حادثة غريبة ، فقد أخذها مرة زوج خالتها الشاب على غرة وأطبق عليها ، وإن لم يفقدها هذا الحادث شيئا إلا أنه ظل زمنا شيئا يروعها إلى أن تكفل به الزمن والنسيان ... أما غير ذلك فهناك أحلام الحب والثراء والطموحات التى تنمو مع الأيام .

على أن حياة سناء لا تمضى على هذا المنوال ، « فإن اجلا أو عاجلا » كما تقول القصة كان لابد أن يأتى اليوم الذى تفاجأ فيه بأنها عاجزة بمرتبها المحدود عن سداد حاجات الأسرة ، وعن دفع

نفقات المدرسة لشقيقها الصغير ـ وتتصاعد هذه القضية ـ من يوم إلى يوم ، فتبدأ بالهمس والنظرات فى البحث عن مخرج ، ولكن دون جدوى ، فهاهم زملاؤها فى المكتب يعرفون علتها ويقابلون " استغاثتها " بالصمت المطبق ، ولأن السماء لا تمطر نقودا ، فإن أخاها يحرم من دخول الامتحان لعدم سداده الرسوم المدرسية .

ومن ثم يتسلل إليها الشك ، حتى يكاد يفقدها القدرة على التمييز بين الخطأ والصواب " وكأنما بفعل فاعل انفكت كل مكونات حياتها وشخصيتها إلى آلاف الأشياء الصغيرة ، والمواقف الصغيرة والقضايا الصغيرة " (١١٠) . أى تفقد الأمور وضوحها ، ويصبح لكل وجه وجه اخر . وليس هناك شىء خالص من " العيب " ، بل وليس هناك " حلال " إلا وبه عناصر أو مناطق من " الحرام " . كل شىء إذن نسبى مباح أو محرم وفقا للظروف ولوجهة النظر ... إلخ . تتغير نظرة سناء إلى الأمور ، ويتسرب إليها بالتدريج شعور غريب باللامبالاة ، بل يزايلها شعور " الاشمئزاز والغثيان " الذى كان يثيره فيها محمد الجندى من قبل ، ويرتفع حاجز الصمت بينهما بالتدريج . كل هذه التحولات الداخلية تنذر بوضوح بما هو آت ، وإن كان لابد أن تتيسر الظروف الخارجية لكي تعبر هذه التحولات عن نفسها أو لكى تصبح واقعا ماديا . وبالفعل تقبل سناء ذاتها الرشوة التى تتيحها لها الصدفة . فى الستر بعيدا عن أعين الرقباء ، نعم تقبلها أولا وكأنها لا تستطيع لها دفعا ، ولكنها تقبلها ... وما يحدث بعد ذلك فإنه لايحتاج بعد هذه التحولات إلى الكثير من التفصيل ، والراوى يورده باختصار شديد .. ففى النهاية تستجيب سناء أيضا لرغبات محمد الجندى ، بل إنها تفاجئه بسرعة استجابتها .

تأملات يوسف ادريس
لماذا أصبحت كاتبا !

« من الصعب كثيرا أن احدد لماذا اصبحت كاتبا ، لقد حاولت أن اكتشف ذلك ، فليس فى عائلتنا كلها كاتب أو فنان . وإنما اعتقد انى ولعت بالقصة المحكية لأن أبى كانت له قدرة خارقة ليس على قص الحكايات ، وإنما على تحويل ما صادفه فى يومه وعمله الى نوع ساحر غريب من الحدث القصصى ، يرويه لنا ونحن مشغوفون تماما بسماعه . فكل شىء عنده يستحيل الى حدث خارق ، ولو كان كل ما فعله أنه ذهب وأدى الشهادة فى المحكمة

واعتقد أن ذلك سببه أنه كان يمتلك رؤية فنية إنسانية للواقع .

هل ورثت هذه الرؤية ؟ أم اكتسبت رؤية جديدة اختلطت فيها حكمة الأم برؤية الأب ؟ لا اعرف ، فأنا لا اعرف ماهى رؤياى الفنية . ولا استطيع أن اغادر مجال رؤياى وانفصل عنه ، وأرى نفسى من بعيد ، فأنا داخل رؤياى ، وداخل نظراتى ، واعتقد أن الآخرين باستطاعتهم ذلك افضل منى . »

(" الانوار " ٧٤/٥/٨)

فى تقديرى أن " صفات أبى وامى واخوالى واعمامى " من مكوناتى ، بل إنها أحيانا تتصارع فى داخلى ، وتقسم ذاتى على نفسها ... ذلك أن ابى كان محبا انسانيا كبيرا جياش بالعاطفة ، ولكن أمى كانت تحب نفسها أكثر ، وكثيرا ما تتصادم هاتان الصفتان فى داخلى . واعتقد أن الجزء الخلاق فى هو قدرتى على مد حبى للذات الى الناس ... »

(« الأنوار » ١٩٨٤/٥/٨ .)

هل تعى ماتكتب

سئل يوسف إدريس « هل تعى ما تكتب ؟ " ، فأجاب :

« من الصعب الاجابة على هذا السؤال ، لأنى لا أعرف لماذا اكتب . كل ما أحسه أن معاناتى كلها قبل الكتابة . أعانى لكى أعيش ، أعانى لكى انتظر . أعانى لكى يؤون الأوان ، وتنبثق الرؤيا ، واجلس الى المكتب . عندئذ أحس بالمتعة الشديدة ، إذ فى معظم الأحيان لا أعرف ماذا بالضبط سيكون ، وكيف سيتخلق الشىء من العدم .

إن العمل الفنى ، فى أساسه ، عبارة عن خلق يتشكل من خلق سابق ، وهكذا فإن التدبير الشديد فى الكتابة يقتل العمل الفنى ، لأنه يقتل التقائية ، أى الخلق النابع من الخلق .

... كل قصة هى ، فى حد ذاتها اكتشاف جديد فى معنى القصة وكيف تكون "

(" الأنوار " ١٩٨٤/٥/٨)

الوهم كالحقيقة

لا فرق بين الخيال وبين الحقيقة إلا فى قدرة الانسان على التحقيق . وهكذا فإن الخيال عندى ليس وهما ، والحقيقة ليست ثابتة ، وكثيرا جدا ما يتبادل الخيال والحقيقة المواقع . والانسان هو الذى يبدل ، وقدرته على التبديل هى وحدها الحقيقة الأولى والأخيرة »

(" الأنوار " ١٩٨٤/٥/٨)

الحرية

" إن الحياة تمرد خلاق على قوانين الوجود ، والانسان تمرد خلاق على الحياة نفسها ، وبالتالى على الوجود . والمغزى الرئيسى لهذا التمرد الخلاق هو الحرية .

انها ليست كلمة . إنها اكسير الحياة واصلها . واطلاقها الكامل هو اقل مطلب يمكن للانسان أن يتبناه .

وهؤلاء الذين يسمون ما أقوله بالفوضوية لا يحترمون الانسان فى اعماقهم ، ويعتبرون انه قاتل وسارق وزان بطبعه ، وانه لولا النظم والقوانين لماتت الانسانية ، فى حين أن النظم والقوانين هى التى تقتل الانسانية ، لأن الانسان اسمى من كل ما وضعه من نظم . وليس ابدا شديدا بطبعه . إنما هو إنسان بطبعه . بل إن الذى يحيله الى شريد هى النظم والقوانين التى يكبل بها .

إن الحرية عندى ليست شعارا ، ولكنها عقيدة ومبدأ »

(" الأنوار " ١٩٧٤/٥/٨)

مجتمعنا يرفض أن يواجه نفسه

" انا لا اعتقد بوجود أزمة فى القصة القصيرة بشكل خاص ... ولكننى أوافق على وجود أزمة . فى التعبير بشكل عام ... أى أن هناك أزمة قائمة بين الأديب كمعبر عن مجتمعه فى ظرفنا الراهن وبين قدرة هذا المجتمع على استيعاب هذا التعبير ، بمعنى آخر ... ولاسباب كثيرة يدركها الناس هناك مايشبه الرفض ... رفض مجتمعنا أن يواجه نفسه مواجهة صريحة قد تخدش حياءه السياسى أو الاجتماعى أو النفسى ... ولأن دور الكاتب هو أن يكون مرآة الحقيقة الصادقة فاعتقد أن الكاتب الاصيل يعانى من ازمة شديدة ... أزمته أن يقول الحق ... أو ما يعتقد أنه الحق دون أن يجر عليه هذا القول تبعات الصراحة فى كل زمان ومكان .

ومع هذا فالفنان (...) حتى فى ظروف التأزم يخلق بقوته الابتكارية الذاتية المخرج الذى يعبر فيه عن نفسه دون أن يضطر الى المساومة أو منافقة الرأى العام "

(" الهلال " اغسطس ١٩٦٩ ، ص ١٢٩)

القدرة على الحلم

، انى اتمنى أن أستمر فى امتلاك القدرة على أن احلم ، فلقد قضيت الحياة منذ طفولتى ، و متعتى ليس أن احياها ، وإنما ان

احلم بحياة امتع ، وربما كتبت لكى احرك فى الآخرين القدرة على أن يحلموا هم أيضا أحلامهم الخاصة . فالانسان بلا احلام فى رأيى كائن اعمى . فالحلم هو الأمل المبصر المستشرف ، هو قدرته على أن يرى الى الأمام وأن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى نقطة لقاء وهمى ، هى الفن .... هى ... الجزء الثمين المتمرد فى كل البشر ... إن بعضنا يكتب لانه يريد أن يكون كاتبا كسارتر وهمينجواى ، وبعضنا يفضل أن يكتب المسرح ليكون كشكسبير ..... انى احلم أن نصل الى اليوم الذى نكتب فيه لاننا نحب شعبنا ، ونحبه أن يكون أكثر الشعوب ادبا وذوقا واخصبها انسانية ، نكتب بدافع من واجب ملح نحسه ازاء مواطنينا ولانملك إلا اداءه ، نكتب لا لأننا نريد الخلود لانفسنا ، وإنما لاننا نريد الخلود لانساننا وقيمنا ، لاننا نريد أن نصنع فى بلادنا حضارة ليست انعكاس للحضارة الأوربية ، ولكن حضارة نابعة منا ، حضارة من خلقنا وفكرنا ، حضارة تثرى بها حضارة عالمنا ونضيف اليها ، ويكون ادبنا العربى وفننا وعلومنا وسيادتنا للوصول الى هذا المستوى الحضارى . انى احلم بهذا ... »

(" حوار " ديسمبر ١٩٦٥)

●

« كان حلمي بالكتابة كحلمي بالثورة كحلمي بالمعجزة القادرة على شفاء كل وأي داء ... وفي عمرى أنا سأرى اختفاء الحفاء وعمومية الكساء وزوال الحاجة ، واكتفاء كل محتاج . كانت واحة العمر الجأ إليها كلما نضب معين الخيال ، واتزود منها وبها بالقدرة على مواصلة اللهاث ، وكأن الوصول على مرمى حجر ، وكأننى سأصحو فى الغد لاجد الصباح فجرا ، ليس فجر يوم ولكن عصر . عصر كامل تام ، يعود فيه الانسان يحب بكل فهم وظمأ الحب . ويعيش روعة الحياة يشربها مترعة قطرة وراءها قطرة ، ولكل قطرة طعم ، ولكل لحظة زمن تمر أشواق وصهللة ومعان .

حياة استمتع فيها إلى الثمالى إني ابن مثلما استمتع ... إني أب ، تأخذني الأم إلى أعمق احضانها ترضعنى خلاصة الأنوثة ، وارتشف وأنا أضمها نعناع إني ولد وخمرة إني رجل ، حياة أنا فيها حاب محبوب ، عاشق معشوق ، مؤثر ومتأثر ومتغير ، ودائما إلى الأعلى والأروع . حياة ، حياة ، اتعرفون ماهي الحياة ؟ »

(" يموت الزمار " ، " الأهرام " ١٧ / ٤ / ١٩٨١)

فهرس

العـدد القـادم :

سكة سفر

●

بقـــــلم

محمد عفيفى

●

يصدر ٥ ديسمبر ١٩٨٥

روايات الهـــلال تقدم :

الآنســة

●

بقلم الأديب اليوغسلافى

إيفــو أنــدريتــش

●

تصدر ١٥ نوفمبر ١٩٨٥

رقم الايداع بدار الكتب . ٥٥٤٥ ـ ١٩٨٥
الترقيم الدولى : ٣ ـ ١٨٢ ـ ١١٨ ـ ٩٧٧ ISBN



هــذا الكتاب

من الذي قتل الأب في وجدان الناس ؟

على مستوى السيرة الذاتية وعلى المستوى العام يناقش هذا الكتاب ظاهرة « فقدان الأب » وانهيار مؤسسة السلطة الأبوية في المجتمع العربى .

ومن موضوعاته

* جاذبية الصدق المطلق حين يصعب الصدق النسبى ، وحين يعجز الانسان عن تلبس دوره في الحياة .
* البحث عن الشخصية المصرية والصعود الاجتماعى
تغير موقف الأديب بين جيل الرواد وجيل يوسف ادريس .
* كيف يصل يوسف إدريس إلى حالة الكتابة أو نشوة الانطلاق والحياة في الكتابة ؟ .
* يوسف إدريس كشخصية قهرية . التمرد والغرائز العدوانية . اللغة السرية . ميدان المعركة .. الاكتئاب والكف عن الكتابة والقراءة

يحوى هذا الكتاب سيرة يوسف إدريس ، ويروى قصته كأديب وكاتب عبر أكثر من ثلاثة عقود . ويلقى هكذا الضوء على التاريخ [illegible] أو « الخفى » لحقبة درامية من الزمن العربى تمتد إلى [illegible]

« الكتابة » عند يوسف إدريس هى القدرة على [illegible] بالناس وبالوجدان الجماعى ، أو كما يقول : « الحلم بالكتابة [illegible] ، كالحلم بالحياة » وبقدر ما يتحدث هذا الكتاب عن يوسف [illegible] كظاهرة أدبية فريدة يتحدث عن التاريخ الاجتماعى والنفسي و[illegible] المصري والعربي .